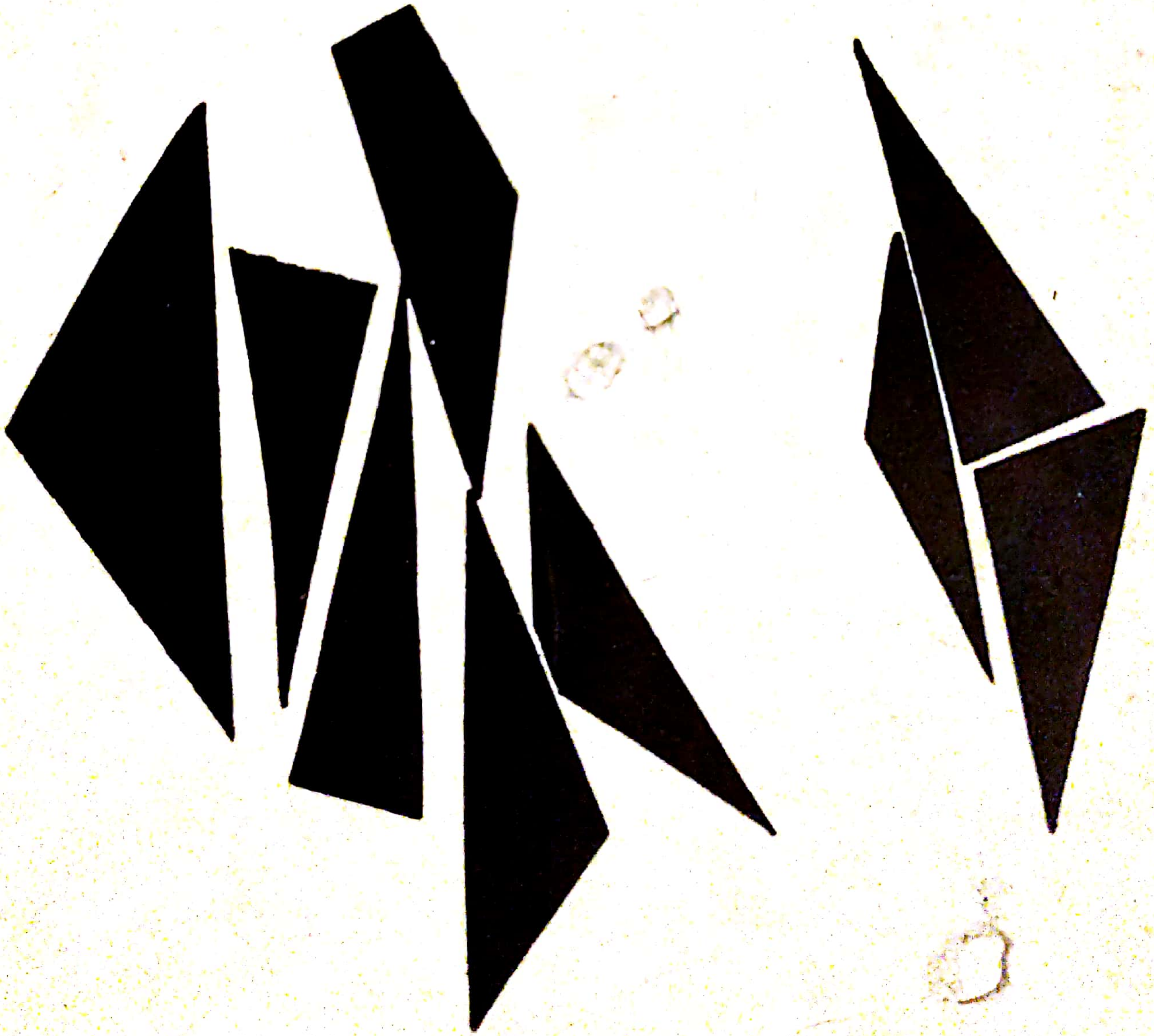
ALBERT THIBAUDET

FIZIOLOGIA CRITICII

PAGINI DE CRITICĂ ȘI DE ISTORIE LITERARĂ



ALBERT THIBAUDET

FIZIOLOGIA CRITICII

PAGINI DE CRITICĂ ŞI DE ISTORIE LITERARĂ

STUDIU INTRODUCTIV, SELECŢIE, TRADUCERE ŞI NOTE DE SAVIN BRATU

EDITURA PENTRU LITERATURĂ UNIVERSALĂ
BUCUREŞTI – 1966

Neacula I Rodica
Ex libris

O prezență dintr-un timp regăsit

Intelectualii francezi născuți, ca Albert Thibaudet, în 1874, „aveau — cum spunea el însuși — douăzeci de ani în 1894, în anul în care a fost condamnat și degradat căpitanul Albert Dreyfus". „Contingentul 1894 e, așadar, contingentul cazului Dreyfus, pentru că acest caz a fost cazul lor de conștiință la douăzeci de ani." Sînt cuvintele scrise de Thibaudet la începutul ultimului său deceniu de viață, în *La République des Professeurs*, făcînd portretul social și politic al generației sale.

Portretul social și politic al uneia dintre cele mai mari generații de scriitori, pecetluită în formarea ei de un proces social și politic, cum avea să fie pecetluită în anii maturității și bătrîneții ei de două războaie mondiale, de tragedia universului concentraționar înfăptuit cu brutalitatea cea mai concretă în lagărele naziste.

Generația lui Thibaudet e o generație care, oricît de diversificată ar fi, și adeseori în ciuda unor situări estetice improprii angajării politice, nu poate ignora problematica lumii contemporane ca lume politică. Marele poet pur al acestei generații, Paul Valéry, e și autorul unor *Regards sur le monde actuel.* André Gide s-a autodefinit întreaga viață, etic și estetic, în raport cu o lume a angajărilor militante. Claustratul Marcel Proust și-a purtat în timpul regăsit sechelele procesului care infiltrase politicieni activi în propria-i familie și în *monde*-ul conservator. Alain, profesorul de bele-arte și de filozofie, a fost un cugetător politic și ale sale *Propos sur la politique* concurează cantitativ și calitativ suita de *Propos sur l'esthétique.* În mod firesc, Thibaudet e în aceeași măsură pasionat de *Réflexions sur la politique* ca și de *Réflexions sur la littérature.*

Firește, nu cazul Dreyfus, declanșat în 1894 și încheiat în 1906, a produs această generație, politică în mod fatal. Cazul ofițerului condamnat pe nedrept din diversiune și menținut sub acuzare pentru apărarea unei false autorități a armatei a reliefat, de fapt, o problematică fundamentală pentru intelectualitatea secolului al XX-lea. „Cazul Dreyfus — va scrie Thibaudet în *Istoria literaturii franceze* — a fost nu numai un eveniment intelectual, ci evenimentul intelectualilor." Evenimentul care „a silit inteligența să ia poziție" şi care, astfel, i-a acordat posibilitatea să se manifeste ca forță socială de prim ordin, ca forță ce se poate impune guvernelor, armatelor şi prejudecăților aflate în contradicție cu marile valori ale umanității. Generația lui Thibaudet a învățat că intelectualitatea poate şi trebuie să-şi spună cuvîntul ori de cîte ori e periclitată libertatea conştiinței umane. A devenit *politică* pentru că şi-a căpătat conştiința puterii o dată cu conştiința că valorile cele mai pure ale creației se cer apărate de arbitrariul oricăror dictaturi menite să ascundă adevărul, să perpetueze erorile judiciare, să pună mai sus prestigiul unei instituții compromise decît viața, libertatea şi onoarea unui om.

Dar pentru înțelegerea lui Thibaudet, în cuprinsul generației sale, trebuie să ne mai amintim ceva. Cazul Dreyfus n-a mobilizat întreaga generație de aceeaşi parte a baricadei. El a diferențiat generația şi i-a adus părții ei dreyfusarde triumful care o face exponenta întregului, ca exponentă a noii intelectualități. În tabăra antidreyfusardă, adunată sub drapelul patriotard al viitoarei *Acțiuni franceze* a lui Charles Maurras — din generația tînără —, se află jumătate din Academie, cu Brunetière şi cu Bourget în frunte, întregul partid al „ducilor", cîțiva universitari din conducerea generației anterioare, ca Faguet, şi extrem de puțini scriitori, ca François Coppée şi Jules Lemaître, din vechea generație şi cu prestigiul revolut. Singurul lor nume iubit de tineret era Maurice Barrès, care devine, de acum înainte, simbolul conservatismului social şi politic. De partea cealaltă, în *Liga pentru Drepturile Omului,* în jurul lui Zola şi al lui Anatole France, se aflau sutele de literați, de profesori şi de savanți ai noii generații. Aceştia asigură nu numai zdrobirea partidei naționaliste şi victoria republicanilor, nu numai despărțirea bisericii de stat şi controlul opiniei publice asupra autorităților, ci şi ridicarea unei generații de intelectuali de proveniență modestă. E generația care, după Thibaudet, alcătuieşte, în urma cazului Dreyfus, „Republica profesorilor" opusă „Republicii avocaților" nu doar ca „bresle", ci ca stări sociale. Pentru că studiile de drept, ca şi cele de medicină şi de politehnică, „sînt prea scumpe ca să poată fi abordate de francezii fără mari proprietăţi“. În vreme ce „învăţămîntul e singura carieră ce-şi recrutează profesioniştii aproape exclusiv dintre bursieri, dintre fiii de familie fără avere“. În toate domeniile vieţii publice, Thibaudet vede astfel ascensiunea „bursierilor“, împotriva „moştenitorilor“ şi afirmarea, în generaţia sa, a acelui tip de intelectuali, de obicei profesori, căruia Barrès şi, prin el, întreaga elită a „moştenitorilor“ nu-i iartă că „a ieşit din popor, că nu şi-a renegat originea, că a luat cuvîntul *a ieşi* în sensul de *a se fi născut* în popor, nu în sensul de *a fi părăsit* poporul, că a vrut ca un cît mai mare număr de copii să iasă ca şi el din popor, să-i asigure democraţiei cadrele necesare“. Dar o particularitate *socială* a acestei generaţii este interferenţa cu „Republica profesorilor“ a vechii „Republici a literelor“, ale cărei cadre sînt şi ele reînnoite. „Generaţia aceasta — scrie Thibaudet — ne-a dat, pentru prima oară de la Renaştere încoace, mari scriitori francezi de substanţă, de limbă şi de gîndire ţărănească — un Claudel, un Jammes, un Ramuz — şi mai ales un Péguy.“ Îndeosebi acesta din urmă „poate vorbi despre popor pentru că vorbeşte ca poporul şi nu vorbeşte decît ca poporul“.

Albert Thibaudet, dreyfusardul de la douăzeci-treizeci de ani, e şi el *bursier.* Iar opoziţia pe care o stabileşte el între bursieri şi moştenitori — şi pe care Alain o aprecia ca extrem de revelatoare — îşi are sorgintea în propria experienţă a vieţii sale, de *profesor* ca şi de *scriitor* „ieşit din popor“.

★

Istoria ca atare a „bursierului“ Thibaudet e tulburătoare prin tipicitatea ei.

Se naşte în comuna Tournus, pe malul fluviului Saône, în casa bunicii dinspre mamă. Familie grea, cu multe guri de hrănit, în comuna Cluny, la treizeci de km depărtare. Mezinul e deci născut şi crescut într-un sat străin, printre bătrîne din familia mamei, nu lîngă mamă. Bătrînele tournusiene sînt, după cum le va caracteriza nepotul, „nişte furnici care nu dau de împrumut şi cu atît mai puţin de pomană“. Mai tîrziu, cînd, ajuns celebru, Thibaudet va scrie o cărticică despre Cluny, comuna părinţilor săi, vestită printre turiști pentru ruinele ei romane și medievale, el va opune cele două localități ale copilăriei sale după o geografie staëliană a Nordului și a Sudului, pe care o va cultiva adeseori. „În casa canonică a bunicelor mele din Tournus, religia ciorapului de lînă era rigoristă și jansenistă. La Cluny, totul se petrecea în ușurința, confortul și desfătarea stilului iezuit. Aici — Sudul, dincolo — Nordul..." Firește, tradițiile locale despart adesea așezări apropiate spațial, și un sat stăpînit de puritanismul, severitatea și responsabilitatea unor coborîtori din janseniști contrastează cu satul vecin în care s-au perpetuat, netulburate, moravurile cuvenitei „comedii pămîntene", cu iscusință tolerată de ordinul iezuiților. Firește, de asemenea, că în opoziția aceasta intră și afectivitatea copilului dus departe de casa părintească. Interesant e că Thibaudet își vede Burgundia, regiunea natală, ca pe o unitate a Nordului cu Sudul căci, spune el, „cînd te uiți mai bine îți dai seama că fiecare parcelă de viață burgundă implică acest contrast, acest dialog și această însoțire dintre Nord și Sud". Unitară în acest sens, regiunea natală ar fi de asemenea ferită de primejdia imixtiunilor străine, ceea ce ar face-o în același timp *franceză* și imună la naționalismul șovin, propriu, după el, regiunilor de graniță. Provența, patria lui Maurras, și Lorena, patria lui Barrès, ar avea situația unor regiuni de strajă, a unor „bastioane" care își produc ideologia și literatura adecvată. Despre justețea acestei geografii literare se poate discuta, dar de reținut e apartenența pe care și-o găsește Thibaudet, cu totul naturală, la o regiune care are mîndria, nu și șovinismul francezilor, o regiune care ar înfățișa o solidaritate națională, nu o izolare națională. „În trei secole succesive — scrie el în cartea închinată lui Maurras — Burgundia ne oferă, prin Bossuet, Buffon și Lamartine, imaginea armonioasă, unirea amicală și puternică a tuturor puterilor noastre vii, însuși chipul marelui drum regal și francez." Prin regiunea de care se vede ținînd, Thibaudet se autodefinește, identificîndu-și „genul proxim".

Pe „marele drum regal și francez", Tournus se află cam la jumătatea drumului dintre Paris și Marsilia, în lung. În lat, e de partea răsăriteană a munților Mâconezi (tot pe Saône e așezat și Mâcon, orașul lui Lamartine), oarecum față în față cu Cluny, care e de cealaltă parte a acelorași munți. În lung și în lat, „bursierul" avea să străbată, pînă la hotarele și „bastioanele" ei, Franța, căreia îi vedea drept imagine armonioasă regiunea lui natală. Avea să o străbată tocmai datorită condiției sale de „bursier".

La opt ani e trimis intern la liceul din Lons-le-Saunier, la vreo cincizeci de km est de Tournus, în departamentul vecin, Jura, patria lui Rouget de Lisle. Între 1888 și 1892 își face liceul, ca intern, la „Louis-le-Grand", apoi la „Henri IV", cel mai mare liceu parizian. În 1893 își ia licența în filozofie la Facultatea de litere din Dijon, în departamentul Coastei de Aur, vechea capitală a Burgundiei. În toamna lui 1894 își începe cariera didactică în calitate de repetitor la Institutul Descartes. Abia în ianuarie 1898 e numit, pentru prima dată, profesor suplinitor, de filozofie, la liceul din Lons-le-Saunier. În iunie, e transferat, în aceeași funcție, la liceul „Louis-le-Grand", dar nu apucă să funcționeze, căci la începutul anului școlar, în octombrie, e numit — în sfîrșit profesor — la Colegiul din Carpentras, în departamentul Vaucluse. Aici, la hotarul de sud, începe „bastionul" Provenței. La nord de Carpentras sînt munții Ventoux, cu piscuri de peste 1 900 de metri. Thibaudet, burgundul, descoperă poezia provensalului Mistral și face ascensiuni de zi și de noapte în munți. În toamna lui 1900 e mutat ca profesor la Colegiul din Draguignan, capitala departamentului provensal Var, la 850 km de Paris și în plin bastion sudic. De aici, luîndu-și concediul pe anul școlar 1902—1903, pleacă într-un pelerinaj în patria culturii Sudului european, în Grecia, pe care o străbate pe jos în cea mai mare parte. La întoarcere, cere un transfer într-o regiune universitară, ca să-și poată pregăti doctoratul. Dar e numit, în octombrie 1903, doar la Colegiul din Abbeville, pe fluviul Somme, la 100 km de Paris, în vechea Picardie, aproape de malul Atlanticului și de canalul Mînecii. Aici, la Abbeville, în noiembrie, inaugurează Universitatea populară. Era epoca, post-dreyfusardă, a înfloririi universităților populare, ipostază franceză a narodnicismului generos și utopic. Peste puțini ani, în septembrie 1909, i se va părea acest fenomen „atît de depărtat, atît de preistoric" — cum va scrie într-o recenzie din *La Phalange*, ignorată ulterior chiar de biografii săi. Însă va vorbi și atunci cu simpatie de voluntariatul de altădată pentru că „pe atunci... și eu am mers în popor, am spus și eu ca toată lumea multe prostii, dar, cu toate astea, am văzut acolo, în jurul meu, un fond de entuziasm şi de generozitate la care nu poţi să nu te gîndeşti cu nostalgie..."

La Abbeville, Thibaudet funcţionează doi ani. În octombrie 1905 e transferat la Colegiul din Blois, pe Loara, în bazinul parizian, dar la aproape 200 km de Paris, din nou înspre sud, aproape de Orléans, sediul dintîi al Ioanei d'Arc. La Blois îşi pregăteşte agregaţia în istorie şi geografie, pe care şi-o ia în 1908, după ce, în 1907, îşi luase diploma de studii superioare la Facultatea din Poitiers. Diplomă ce-i asigură profesorului de liceu eventuale încadrări superioare sau catedre mai apropiate de centru. Consecinţa e numirea, în octombrie 1908, ca profesor de istorie la Annecy, la peste 500 km de Paris, aproape de hotarul Elveţiei. În 1909—1910: concediu, pentru al doilea pelerinaj în Grecia. La întoarcere: profesor la liceul din Grenoble, spre ţinuturile provensale, la aproape 600 km de capitală. Peste doi ani, din nou spre hotarul elveţian, la Besançon, în patria lui Hugo şi a lui Nodier, a lui Fourier şi a lui Proudhon. Peste alţi doi ani, la liceul din Clermont-Ferrand, patria lui Pascal, în Auvergne. De aici, în ianuarie 1915, e mobilizat şi trimis pe front. Ajunge caporal. În ultimul an, prezentîndu-se căpitanului de la Cartierul General ca *homme de lettres* (ceea ce înseamnă *om de litere*, dar poate însemna, pentru un militar, şi *om de scrisori*) a fost repartizat la serviciul poştal pentru împărţirea corespondenţei. Un camarad de specialitate i-a spus într-o zi: „Uite, mă Albert, c-ai prins şi daravela asta a noastră: după război ai să poţi intra, cu noi, ca poştaş; ai să cîştigi mai bine decît cu meseria ta de învăţător"...

Cînd, în 1919, după cinci ani de front, e demobilizat, Albert Thibaudet are patruzeci şi cinci de ani. Acum devine, în felul lui, „universitar". E numit, în octombrie 1919, după ce străbătuse toată Franţa cu liceele ei (şi cu geografia ei literară), lector de limba franceză la Universitatea din Uppsala, în Suedia. După cinci ani, rămîne vacantă catedra de limbă şi literatură franceză la Universitatea din Geneva, prin demisia titularului ei, Bernard Bouvier, probabil profesor onorabil, dar despre care nu ştim nimic. În locul lui, Thibaudet e numit provizoriu cu ţinerea cursurilor (*chargé de cours*, ceea ce ar fi oarecum conferenţiar suplinitor) la 5 august 1924, adică la cincizeci de ani. Abia în iulie 1931 e numit profesor.

„Bursierul“ a devenit deci profesor universitar pe ușa din dos, și niciodată în țara lui, la cincizeci și șapte de ani. Mai are de trăit ceva mai puțin de cinci ani.

★

Dar profesorul a străbătut în acest timp și un alt drum, în Republica literelor. Nici acesta ușor. Și totuși, de la un moment dat, în ridicol contrast cu mediocritatea carierei didactice.

A debutat încă de pe cînd era licean, la optsprezece ani, cu două articole, la *Littérature et Critique,* una din multele și trecătoarele reviste pariziene de la sfîrșitul secolului. Pe cînd era repetitor la Institutul Descartes, se prezintă la concursul Academiei cu o mică lucrare despre *Ronsard* și ia jumătate din premiul oferit (la recomandarea lui Brunetière). Pasiunea tînărului e creația propriu-zisă. Din multele lui proiecte, unul se realizează: mitul dramatic *Lebăda roșie,* în versuri și proză, care apare în 1897. În 1906, pe cînd era profesor la liceul din Blois, își începe colaborarea la revista *La Phalange* a lui Jean Royère, care i-aduce notorietate. Din 1908 e criticul de prestigiu al revistei, pe cînd se află, cu slujba, la liceul din Annecy. Din 1910, profesor la Grenoble, începe să publice primele părți din cartea lui epocală *Poezia lui Stéphane Mallarmé,* care apare, în volum, în 1912. Din același an, pe cînd e mutat la liceul din Besançon, devine criticul de bază al celei mai mari reviste franceze moderne, *Nouvelle Revue Française.* După război e un critic francez de prestigiu mondial, singurul pe care contemporanii îndrăznesc să-l compare cu Sainte-Beuve. Memoriul de activitate științifică al aceluia ce e însărcinat să țină cursuri la Geneva, la cincizeci de ani, numără zece volume masive, dintre care unele fundamentale pentru literatura franceză, și o susținută colaborare la cele mai însemnate publicații de specialitate. În următorii doisprezece ani, acest memoriu se dublează, cantitativ și calitativ. Autorul n-a fost chemat la nici o universitate franceză. Nu i s-a rezervat nici un fotoliu la Academie. În numărul omagial pe care i l-a închinat *N.R.F.* în 1936, scriu despre el Paul Valéry, Henri Bergson, Alain, Maurois, Jean Prévost, Ramon Fernandez, Paul Morand, Ernst Robert Curtius, Léon-Paul Fargue, Benjamin Crémieux etc. Dar în 1941, uitatul romancier și academician Louis Bertrand, el însuşi în anul morţii, găsea prilejul, la moartea lui Bergson, sub ocupaţie nazistă, să scrie: „Bergson... se zice, a fost un mare filozof... Ceea ce ştiu e că a fost în orice caz şi un mare flecar. Mi-aduc mai ales aminte de o şedinţă a Academiei la care a venit special ca să ne vorbească despre un anume Thibaudet. Acest Thibaudet era un bădăran, bun cel mult să claseze fişe bibliografice, dar pe care fiţuicile partizane voiau să ni-l impună drept un mare critic..."

Dacă ar fi citit aceste rînduri, Thibaudet, fără îndoială, ar fi zîmbit, cum îi plăcea lui să spună, „ţărăneşte". Un Thibaudet-bădăran — e prea din cale afară de stupid! Altfel, el însuşi se amuza să-şi dea intelectualităţii rafinate aparenţa fizică a omului abia picat de la ţară, care se mişcă stîngaci în costumul parizian şi vorbeşte pitoresc, într-o terminologie de gospodar rural şi cu neascuns accent provincial. Cînd are prilejul, nu-l scapă ca în plină analiză de rară fineţe să aducă vorba, în comparaţii lacom cultivate, de brazde şi de gunoi de grajd, de sapă şi hîrleţ, de ciorbe şi zarzavaturi... În *Prinţii loreni*, carte închinată în primul rînd lui Barrès, îşi face singur portretul anonim, ca pictorii în ungherul întunecat al tabloului familiei regale: „Un burgund cam molatec, olecuţă răutăcios altfel, cu un aer de vulgaritate, critic literar de profesie, care umblă printre cărţi cu mintea aşezată şi cu epicureismul activ al unui podgorean în via lui, al unui degustător cu ceaşca de argint printre butoaiele cu vin". Subtilitate pe care Creangă al nostru ar fi înţeles-o foarte bine, dar pe care micul Louis Bertrand o lua, ingenuu, ca atare (el era din Metz şi se stabilise pe toată viaţa în Alger!).

*

Formaţia, evoluţia şi activitatea literară a lui Albert Thibaudet aduc în discuţie, de fapt, prin intermediul unei mari personalităţi care e în acelaşi timp parte, martor şi judecător, procesul literaturii franceze moderne — şi nu numai al aceleia franceze.

În primul rînd, e vorba de formaţia de bază a liceanului francez în epocă. Adică aceea dată prin programa şcolară. Pînă la reforma din 1902, în învăţămîntul francez se perpetua, cum va spune Thibaudet, „şcoala secundară aşa cum s-a transmis ea de la iezuiţi la Universitatea din secolul al XVIII-lea şi de la aceasta la Universitatea din secolul al XIX-lea". Caracteristica dintîi a acestei şcoli e *umanismul*, în sensul originar al termenului, adică accentul pus pe latura practic ineficientă a instrucţiei în timpurile moderne: pe studiul limbilor antice, al latinei şi al elinei, evident cu literaturile lor. Desuetudinea acestui tip de şcoală nu se mai cere demonstrată. El implică o fixare a şcolii la nivelul epocii clasice, în contrast pînă la antagonism cu dinamica istoriei sociale şi culturale. Nu numai că o ţară care ar fi întîmpinat secolul al XX-lea doar cu erudiţi greco-latini n-ar fi făcut faţă necesităţilor tehnicii şi ştiinţei moderne. Dar chiar în domeniul pregătirii literare, acest tip de şcoală mărea, cu fiecare generaţie, decalajul dintre evoluţia creaţiei şi stadiul la care îşi oprea el elevii. Rezultatul pregnant al unei asemenea tradiţii şcolare e acela al profesorilor de literatură inapţi să depăşească gustul conservat de la bunici. De la Nisard pînă la Brunetière, acest gust a limitat ascensiunea literaturii franceze la secolul al XVIII-lea; dincolo de culmea clasică, începe pentru el povîrnişul, îmbolnăvirea, degradarea, înstrăinarea. Între un Brunetière, dogmatic pur, şi un Jules Lemaître, impresionist declarat, nu se produce nici un conflict esenţial al gustului. Creaţiile fundamentale ale literaturii moderne, ceea ce e socotit adesea ca o revoluţionare a gustului, constituie pentru formaţia tradiţională non-valori condamnabile. În acelaşi timp, savanţii în greacă şi latină ignorau limbile moderne. E semnificativ, în acest sens, cît de derutat era un Brunetière, redus la cunoaşterea limbii materne în afara celor antice, în faţa ideii de literatură comparată şi universală pe care el însuşi o stimulase programatic. Istoria genurilor, marea lui construcţie, de îndată ce trecea dincolo de pragul evului mediu, nu putea fi decît o istorie franceză, diletant pigmentată de relaţii curente în şcoală cu literaturile germană, engleză şi rusă cunoscute fragmentar prin traduceri. Pînă nu de mult, francezul cu înalte studii era, de obicei, monoglot.

Pe de altă parte, generaţia lui Thibaudet este însă ultima care se bucură şi de superioritatea, unilaterală, dar indiscutabilă, a şcolii tradiţionale. Lumea literelor şi filozofiei antice, Renaşterea, secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea *trăiesc*, încă, pentru această generaţie. Următoarele le vor pierde. Într-o epocă de succesive răsturnări și radicale experiențe artistice, se va resimți absența unui punct de reper stabil, al unei naturi estetice universale, asemeni naturii înseși către care Hegel, dușmanul imitării naturii, recomanda din cînd în cînd o întoarcere pentru artele vlăguite de inovații și căzute în convenționalismul perfid al originalității. Thibaudet a ieșit din liceu cu fundamentale cunoștințe clasice și cu deprinderi de erudiție care-i vor permite să circule firesc în literaturile antice și ale secolelor trecute, cum va circula printre contemporani. El va fi un intim al grădinii lui Akademos ca și al saloanelor de pe timpul lui Ludovic al XIV-lea, se va afla în gazetele lui Fréron ca și în acelea ale timpului său, va saluta cu vorbele lui de țăran subtil sutele de fotolii ale nemuritorilor uitați de mult cîte treizeci din patruzeci, va cunoaște pentru fiecare epocă franceză furnicarele ieșite o clipă din anonimat și va rămîne, pentru totdeauna, un cititor credincios al lui Platon și Montaigne. Va ști cît și Brunetière acolo unde Brunetière știa enorm. Dar unde nu știa enorm, Brunetière nu știa mai nimic, refuza să știe și să înțeleagă ceva.

Thibaudet este primul mare critic francez care nu-și stabilește sediul într-un clasicism intim și venerat pentru a se izola de literatura modernă și a o respinge. El e al generației moderne în primul rînd. Sediul lui e mobil — sau încearcă să fie —, autopropulsat, fără spaima îndepărtării de un punct fix. În acest sediu mobil aduce cu sine întregul univers clasic. Nu rafturi moarte. Ci șiruri de oameni, mari și mici, care s-au agitat de-a lungul vremurilor, întocmai ca aceia ai generațiilor actuale, făcînd revoluții și contrarevoluții literare, păzindu-și bunurile cu sfințenie sau aventurîndu-se, eretici, în necunoscut, construind, dărîmînd, reconstituind. Reperul stabil nu va fi un punct fix, ci însăși universalitatea căutărilor creatoare ce se succed, se contrazic și se însumează, natura artistică în durata ei.

Dar pentru adolescentul din anii 1890, formația clasică era doar implicată. Conștiința lui era în primul rînd modernă, adică prinsă în mișcările ce se doreau o revoluție literară, nu o continuitate.

Deși era o continuitate în sensul major al dinamicii istorice, prin ciocnirea contrariilor, așa cum și Thibaudet va înțelege curînd. Era, apoi, o continuitate concretă a unei reacții antiburgheze în faze ce se depășesc succesiv și nu-și identifică, reciproc, decît discontinuitățile. În 1857, cînd apărea *Critica economiei politice* a lui Marx, lumea literelor franceze discutase două cărți fundamentale care erau, în felul lor, critica moralei burgheze și răzvrătirea poeziei: *Doamna Bovary* și *Florile răului*. Pe urmele lui Flaubert, romanul francez devenea înainte de toate denunțătorul meschinăriei vieții burgheze. Se îngloda în această meschinărie cu naturaliștii, și ura și scîrba se exasperau în realitatea descrisă cu amănuntul, fără a o transcende. Poezia, în bovarism declasată, dar încă emoționantă, era, în naturalismul crud și sceptic, ce-și refuza orice ideal de teama idealizării, desființată. Pe urmele lui Baudelaire, poezia își îndeplinea insurecția. Cu forța ei proprie de „cunoaștere clară, dar confuză" de care vorbise demult Leibniz. Exprimînd nu atît luciditatea cît reversul ei psihologic. Punînd întrebări fundamentale și sugerînd totalitatea răspunsurilor posibile; spleenurile și examenele de conștiință evoluau de la problematica unei condiții umane eterne la aceea a omului contemporan și la condiția artistului în lumea contemporană; revoluția era întrevăzută, cum era întrevăzut un ideal eficace, dar mai puternică apărea o reacție a frumuseții „vis de piatră" și amăgirea evaziunilor posibile din realitatea dată. Transcenderea acesteia era, pentru tineretul intelectual de la 1890, căutarea cea mai ardentă.

Micul univers concentrațional al internatului era, pentru liceanul Thibaudet, o copie a celui mare: „Viața asta artificială care boțește și strivește sufletul — avea să scrie el pe marginea unuia din romanele lui Barrès — face sufletele grosolane și mai grosolane, dar pe cele delicate le face și mai delicate, le dă cu sila deprinderea vieții sociale, ziduri comune cu exteriorul, vis și desfătare în interior".

Evaziunea în exotic sau în viața interioară e una dintre trăsăturile definitorii ale iluziilor de transcendere a realității cu conștiința vie a marginilor ei. Ca ansamblul generației sale, adolescentul Thibaudet descoperea simbolismul și, mai ales, simbolismul lui Mallarmé. Ascuns de pedagogi, pe acoperișul liceului, el îl citea pe acela ce-i declara lui Jules Huret, în *Ancheta* despre literatură deschisă în 1891 de către *L'Écho de Paris*: „Pentru mine cazul unui poet, în societatea aceasta care nu-i îngăduie să trăiască, e cazul unui om ce se izolează ca să-și sculpteze propriul mormînt". „Asistăm acum, spunea Mallarmé, la un spectacol cu adevărat extraordinar, unic în toată istoria poeziei: fiecare poet retrăgîndu-se în ungherul lui să-și cînte pe flautul care e numai al lui ariile ce-i plac; pentru prima dată, de la început, poeții nu mai cîntă în strană." Acest spectacol extraordinar s-a produs pentru că: „într-o societate fără stabilitate, fără unitate, nu se poate crea o artă stabilă, o artă definitivă. Din această organizare socială nedesăvîrșită, care explică și neliniștea spiritelor, se naște inexplicabila nevoie de individualitate al cărei reflex direct îl constituie manifestările literare de azi".

Profesie de credință nu a unui anticlasic, ci a unui poet care are conștiința că societatea contemporană e lipsită de condițiile clasicității și explică „nevoia de individualitate" ca pe un refugiu posibil în sine și pentru sine.

Înainte de a se înfăptui o conștiință socială revoluționară se produce revoluția individualității oprimate de mediocritate, de serierea valorilor și a oamenilor. Numai aparent paradoxal, un întreg tineret de „bursieri", cu stare de spirit insurgentă, urînd uniformizarea spiritului burghez și refuzînd complacerea într-un bovarism umilitor, cultivă acum ideea unei aristocrații a spiritului, a unei distincții individuale care să o constituie în corp de elită. Un Julien Sorel multiplicat infinit respinge soluția de a-și apăra cariera prin confundare în masa mediocră și-și cere dreptul la afirmarea personalității. Egalitatea burgheză, văzută ca egalitate la nivel meschin, e controversată de ideea inegalității valorice. Idolul ideologic al celor ce-l iubesc pe poetul Mallarmé devine, pentru o generație cel puțin, „moștenitorul" Maurice Barrès. Născut în 1862, era pentru generația lui Thibaudet un fel de frate mai mare care o ațîța la acțiune, canalizîndu-i neliniștile și aspirațiile echivoce încă. Între 1889 și 1891 apar cele trei volume ale trilogiei intitulate *Cultul eului: Sub ochii barbarilor*, *Un om liber*, *Grădina Berenicei*. Stilul de supremă frumusețe al tînărului de formație clasică, analiza lui subtilă și lirismul lui de un retorism inaparent atingeau coarde sensibile și stimulau orgoliul individualist într-o mișcare veleitară în care un fel de socialism anarhic se împletea cu ambiția recuceririi puterii de către o elită socială. „Prințul loren" va evolua repede. Deputat boulangist, apoi capul antidreyfusarzilor, el schițase încă în ultimul volum al trilogiei *eului* ideea înşelătoare a întemeierii valorii individuale pe solidaritatea unei tradiţii aristocratice ca expresie a unităţii naţionale. Cultul *eului* va trece în *Cultul pămîntului şi al morţilor*, propunînd unei teorii un limbaj faţă de care lumea de azi, trecută prin incendiul nazist, tresare înfiorată. Primei trilogii avea să-i urmeze, între 1897 şi 1902, *Romanul energiei naţionale* cu *Dezrădăcinaţii*, *Chemarea soldatului* şi *Chipurile lor*. Liniile viitoare puteau fi uşor descifrate încă din primele volume, din etapa „teoriei individualismului". *Grădina Berenicei* făcea trecerea evidentă: „Un tratat — spunea Barrès — pentru împăcarea necesităţilor unei vieţi interioare cu obligaţiile vieţii active şi, pe de altă parte, un act de supunere în faţa Inconştientului pe care l-am putea numi Divinul". Tînăra generaţie a lui Thibaudet vedea numai continuitatea acestui program cu acela care arăta cum, *„sub ochii barbarilor"*, creşte „greutatea pe care o are un tînăr în a se cunoaşte, a se dezvolta şi a se apăra"; iar în *Omul liber* — „un tratat de gimnastică a eului": „cum poţi ajunge să încerci prin propriul tău eu întreaga emoţie a lumii" (sînt autodefinirile tematice ale lui Barrès). Cărţile, teziste şi moralizatoare în concepţia lor, ale lui Barrès intrau în rîndul cărţilor de căpătîi ale revoluţionarilor adolescenţi, adepţi ai simbolismului mallarméan, într-o sinteză ciudată pe care o mobiliza Barrès însuşi. Cel ce visa, cu generalul Boulanger, un marş asupra Parisului de tipul marşului asupra Romei de peste trei decenii, se lăsa considerat el însuşi simbolist chiar în pragul întoarcerii sale spre tradiţionalism. Demonstraţia lui de mare virtuozitate — şi azi admirată de francezii rafinaţi, aproape în ciuda orientărilor diverse şi antagoniste, aşa după cum şi cei mai reacţionari critici îl admiră pe artistul Aragon — vedea în simbolism un relativ boulangism poetic, un *marş* al poeziei tinere împotriva academismului. Tinerii, spunea el, în 1891, „au încercat să dea aerul precipitat al unei revoluţii evoluţiei literare pe care o dorea ţara". Thibaudet adolescentul era fascinat de Barrès şi, dincolo de adversitatea ideologică şi socială ce se va releva curînd, va rămîne sub forţa acestei fascinaţii pentru toată viaţa. În 1894 începuse procesul Dreyfus. Dar lupta pentru revizuirea sentinţei nedrepte începe abia la sfîrşitul lui 1897. Barrès scria atunci *Chemarea soldatului* şi se angaja în bătălie de partea injustiţiei, în numele onoarei. *Dezrădăcinaţii* apăruse ceva mai devreme şi Thibaudet îl citise cu aceeaşi pasiune, în *Revue de Paris*. „Barrèsist încă din liceu, unde citeam cu aprindere *Un om liber* în timpul orelor de matematică — avea să scrie el — eram minunat de înnoirea lui Barrès, de legătura lui directă şi ardentă cu sufletul tineretului francez". Repetitorul de la Institutul Descartes debutase de cîţiva ani şi-şi căuta, încă, drumul. Cazul Dreyfus îl va ajuta să opteze, politic, pentru partida „profesorilor". Opţiunea literară rămîne, pe cît de fermă, pe atît de echivocă, îmbrăţişînd intuitiv, în gustul său, tradiţia lirică împreună cu pasiunea pentru Mallarmé — maestrul — şi pentru Gide — deocamdată discipolul, — fascinat de Barrès şi cucerit, deopotrivă, de Anatole France.

Colaborarea de debut din 1892 îl arată cîştigat de critica impresionistă şi stăpînit de gustul simbolist. Pe marginea unei lecturi din Renan, construieşte „un dialog prea puţin sau de loc filozofic" — cum şi-l intitulează — în care *Motanul încălţat*, simbol al Idealului, alungat de stăpînul său, *marchizul de Carabas*, scoate în factor comun (sau în loc comun) reacţia antiburgheză, în acelaşi timp mallarméană şi barrèsistă, a tinerei generaţii: „Eu l-am condus în palatul fermecat al visului pe care l-am cucerit de la *Căpcăun*, adică de la realitatea brutală, şi materială... Dar acest palat diafan al visului şi al contemplaţiei, ai cărui pereţi de cristal erau irizaţi de luminile albe ale Frumuseţii, marchizul de Carabas l-a opacizat masiv: a făcut din el templul utilului, sediul realităţii plate şi urît mirositoare". Naiv simbolism, în care alegoriile se înfăţişează singure, gata traduse! Dar martor al atitudinii primei generaţii simboliste în faţa vieţii şi a valorilor denaturate prin îmburghezire. Cînd, la douăzeci şi trei de ani, îşi publică mitul *Lebăda roşie*, nimic încă nu apare alterat din universul adolescentului de altădată, care-şi construieşte palate mirifice în mijlocul unei realităţi detestate. Ciornele altor lucrări, ale profesorului de liceu din Draguignan sau din Abbeville, îl continuă: apar „miturile socialiste" intitulate *Cetatea, Povestea sfîntului Nicolae* sau *Babeuf*, cu aceeaşi alegorizare, în care palatul motanului încălţat se poate preface într-o cetate a orînduirii fără clase, utopică şi curată.

Alterarea universului adolescent avea să însemne renunţarea la miturile ingenue în favoarea lucidei descifrări a miturilor încărcate de durată istorică şi măsurate cu realitatea însăşi. Thibaudet adolescentul se visa *poet*, în sensul originar al termenului, deci *creator*. Geniul lui era însă cel critic. Palatele lui fuseseră construcții stîngace, pe care intelectualul maturizat le va privi stînjenit. „Mi se pare că e de ajuns o *Lebădă roșie* ca să încarce conștiința unui om" — îi va spune el lui Jean Royère, în 1906, cînd acesta îl va invita să colaboreze la revista lui. Menirea îi era alta: să se consacre pelerinajelor la pas prin palatele și țările create de alții — palatul Antichității ca și acela al lui Mallarmé, ca și acela al lui Barrès. Pelerinaj care înseamnă înțelegerea punctului de vedere al creatorului, confundarea cu el într-un act de re-creație virtuală și, în același timp, detașarea de el, pentru a-i urmări individualitatea în desfășurarea ce o integrează duratei istorice, elanului vital al creației. Dialectică a fervoarei, ce te confundă cu momentul și cu obiectul, și a degajării neîntrerupte, ce-ți permite să vezi momentul într-un șir și obiectul într-o schimbare continuă. Albert Thibaudet avea vocația unui critic capabil să transfere în lumea cărților și a autorilor senzualitatea gidiană din *Nourritures terrestres*, lacomă să guste fiecare clipă și fiecare fruct al ei, dar disciplinată în desprinderea succesivă de orice clipă și de orice fruct, în vederea unei degustări niciodată stagnante.

★

În 1906, Jean Royère, om la treizeci și cinci de ani (n. 1871), crescut în cultul simbolismului mallarméan, cu ambiții politice repede eșuate, fără studii superioare, dar cu oarecare notorietate literară, scotea revista *La Phalange*. Volumul de versuri *Exil doré*, din 1898, trecuse neobservat. După o călătorie în România, pare-se de lungă durată, se întorsese, în 1902, și intrase în slujba Prefecturii de Sena. În volumul din 1904, *Eurythmies*, proclamase purismul poetic, ducînd la extrem învățătura maestrului. Un rol în viața literelor nu începuse să joace însă decît în 1905, cînd preluase direcția seriei a II-a a revistei lui René Ghil, *Écrits pour l'art*. Poetica „simbolismului instrumentist" i se păruse prea didactică și, după un ciclu de articole pledînd pentru o *Estetică metafizică*, hotărîse să devină el însuși, printr-o revistă proprie, mentorul literar trebuitor epocii.

La Phalange, revistă lunară, în formatul consacrat de *Revue des Deux Mondes*, dar numai cu circa 100 de pagini pe număr, se inscria, de fapt, în tradiția micilor publicații de avangardă, adeseori de scurtă durată, dar niciodată ignorate de istoria presei moderne. Prima serie masivă de asemenea reviste. mai mult simultane decît succesive în campania lor, fusese aceea a anului 1886, cînd apăruseră *Le Décadent, La Vogue, Le Symboliste, La Wallonie* (Liège), *La Pléiade* ş.a. Ultima dintre acestea era menită să treacă din rîndul efemerelor în acela al marilor publicații perene: în 1890, *La Pléiade* se transformase în *Mercure de France*. Cu apariția acestei reviste se părea că revoluția literară se instituționalizase. *Mercure* era, în primul deceniu al secolului al XX-lea, un fel de tribună oficială a unui simbolism ajuns partid de guvernămînt în Republica literelor — o *Revue des Deux Mondes* a noii epoci. Alfred Valette şi soția sa Rachilde, directorii revistei, nu mai sînt ei înşişi tineri creatori încrezători în misiunea lor istorică, ci mecenații mişcării vestite la sfîrşitul secolului. În revista şi în editura *Mercure de France* apar într-adevăr unii dintre cei ce vor fi numiți clasici ai secolului al XX-lea — Gide, Jarry. Apollinaire şi alții —, dar tinerei generații i se pare, evident, că *Mercure* închide o epocă, nu o deschide pe cea nouă, căreia i-a pregătit terenul. E într-un proces de academizare, care o face să fie concurată chiar de alte reviste contemporane cu ea şi care încep să dureze, ca *La Plume* apărută din 1889 — şi *La Revue Blanche* — apărută din 1891. Pe la 1905, cînd rămîne singura supraviețuitoare, tinerii încep să se adune iar în jurul altor reviste mici şi epocale, ca acelea din 1886.

Jean Royère nu-şi vede revista printre acestea, ci printre necesarele succesoare ale funcției deținute cîndva de *Mercure de France*. Programul lui, destul de confuz, porneşte de la o idee prețioasă: că simbolismul — sau cadrul general al noii mişcări poetice — nu mai e în faza afirmării sale, ci în aceea a clasicizării sale. *Falanga* lui Royère nu e a celor mai tineri, care încep să spargă cadrul, ci a generației născute, ca Thibaudet, în jurul lui 1870, avîndu-l îndărătul ei pe un Racine propriu — pe Mallarmé. *Falanga* îşi propune să regrupeze generația şi să-i dea un Boileau şi o *Artă poetică*. Ceea ce Royère publica, pentru un cerc mai larg decît cel al cititorilor *Falangei*, în *La Grande Revue* sub titlul *Un manifest simbolist*, era, de fapt, sinteza studiului său de principiu *Despre nevoia unei grupări*. Programul lui explică în bună parte întreaga generație, şi drumul lui Thibaudet nu poate fi înțeles în afara lui.

Scopul: „să grupeze iar poeţii şi prozatorii simbolismului", după părerea lui „singura literatură vie, în ciuda unei aparenţe de reacţie cu totul incoerente..." Într-o ţară de veche cultură, ca Franţa, demonstrează Royère, în spiritul unei dialectici hegeliene, evoluţia estetică e „o analiză între două sinteze": „o estetică nouă se naşte mai întîi în sînul unei grupări semiconstante"; „după această epocă de gestaţie colectivă obscură, vine perioada analitică de individualizare, în cursul căreia artiştii îşi desăvîrşesc operele depărtîndu-se fiecare în parte, după geniul lui personal, de gruparea care le-a dat naştere. Astfel se epuizează un potenţial estetic. Apare la termen o nouă sinteză, urmată de o nouă perioadă de individualizare etc.". Ceea ce apare discutabil pentru sfîrşitul primului deceniu al secolului e convingerea lui Royère că simbolismul, care „a inaugurat o nouă sinteză", „e departe de a-şi fi desfăşurat toate forţele". „Perioada lui de individualizare — spune Royère — abia începe". Convingere discutabilă, într-adevăr, dacă o privim prin prisma dezvoltării moderniste a poeziei ostentativ antisimboliste în pragul *ismelor* ce pregătesc futurismul, dadaismul etc. Dar comprehensibilă în lumina propriei teorii despre „faza individualizării", dacă ne gîndim că şi cele mai antisimboliste mişcări pot fi considerate ca diferenţiate din trunchiul simbolist pe care totuşi s-au născut. „*La Phalange* nu a fost creată — preciza Royère — decît pentru a îngădui artiştilor să capete treptat conştiinţa destinului lor propriu şi să-şi poată desprinde din sînul sintezei simboliste propria individualitate".

În ce măsură şi-a realizat acest program *La Phalange* e greu de spus. Se poate afirma însă că revista lui Royère a contribuit la mişcarea firească a epocii de a diferenţia moştenirea simbolistă. A contribuit sau, cel puţin, a înţeles această mişcare şi a încercat să o slujească. Gruparea generaţiei s-a săvîrşit mai curînd în afara ei decît în înseşi paginile ei. Cei ce începuseră să devină fruntaşii generaţiei se „individualizaseră" înaintea programului lui Royère şi nu mai constituiau, laolaltă, sinteza pe care acesta abia îşi propunea să o desfacă. Generaţia lui Royère fiind generaţia lui Gide, Proust, Valéry, Claudel, Péguy, nu Royère era cel chemat să o dirijeze, fie chiar pe baza unui program acceptabil pentru oricine. În jurul lui s-au adunat, mai ales, cei ce au întîrziat în afirmarea publică: de la John-Antoine Nau, născut în 1860 şi rămas în umbră pînă la moartea pretimpurie, în 1918; pînă la Thibaudet însuşi, oarecum cel mai tînăr din grupare. Dintre poeţii cunoscuţi la 1900, un Robert de Souza (n. 1865) era insuficient pentru a asigura, prin colaborarea lui permanentă, prestigiul revistei. Chiar Royère va continua să rămînă, deşi va trăi pînă în 1956, un scriitor de mîna a doua. Volumele sale de versuri, începînd cu cel din anii *Falangei* — *Soeur de Narcisse nue* — se succed în indiferenţa publicului. La bătrîneţe, acrit de neputinţă, după ce va fi bătut zadarnic la porţile Academiei, se va înfăţişa mai ales ca martor al unei vremi apuse şi îşi va revendica, pentru volumul teoretic *Clartés sur la Poésie*, din 1926, prioritatea asupra *Poeziei pure* a abatelui Bremond. Între 1906 şi 1914, cît apare *La Phalange* (după 1910 de fapt într-o ambiţioasă agonie), generaţia lui Royère nu-şi putea găsi locul decît alături de cei mai tineri, cei ce prin însăşi prezenţa lor înfăptuiesc „analiza" începută. La *Phalange* se ivesc, la un moment dat, Apollinaire (n. 1880), Valery Larbaud (n. 1881), Tristan Derême (n. 1889), dar nici unul dintre aceştia nu intră în istorie ca „falangist". *La Phalange* — scrisese Royère — „nu e propriu-zis un organ al *tinerilor*; totuşi ne străduim să merităm această calificare, convinşi că o operă colectivă îşi încetează existenţa de îndată ce nu mai e tînără, adică pe atît de arzătoare pe cît e de cumpănită". *La Phalange* a izbutit să reţină cîtava vreme un număr de tineri, dar n-a rămas tînără decît prea puţină vreme. Programul ei esenţial era, pe cînd ea însăşi mai trăia, efectuat de o altă revistă: *Nouvelle Revue Française*, pe care o scotea André Gide în februarie 1909 şi care, într-adevăr, va grupa, dinamic, în jurul ei, întreaga mişcare literară ale cărei izvoare se aflau în generaţia de la 1870.

Albert Thibaudet însă îi datorează realmente impulsul operei sale acestei reviste cu coperţi portocalii despre care va spune că „a făcut oarecum tranziţia" de la *Mercure de France* la *N.R.F.* Un răuvoitor îi va spune, cîndva, că „a debutat în critică sub nuiaua lui Jean Royère". De fapt, el, Thibaudet, e cel ce-i aduce *Falangei* lui Royère unele dintre cele mai rezistente rubrici de critică literară ale vremii. „La drept vorbind — va replica Thibaudet acuzaţiei amintite — mai curînd eu am fost acela care a introdus în *Falangă*, ca să mă rînduiesc în defilarea ei, o nuia — în frumosul ei înţeles latinesc de *ferula florens* — o nuia înflorită, cu flori acum cam veştejite."

Tranziție și preambul la cariera matură, Thibaudet îi dă revistei, din 15 iulie 1906 pînă în iunie 1908, primele cincisprezece capitole din *Images de Grèce*, cartea însemnărilor sale de călătorie din 1902—1903. Abia din iunie 1909 devine „nuiaua" revistei, nu pedepsitoare, ci parte încă vie a trunchiului generației. Florile ei s-au ofilit ca toate florile. Dar criticul anilor ce urmează e el însuși de pe acum, iar paginile din *La Phalange* premerg fără întrerupere paginile ce-l vor impune definitiv. Thibaudet la *Phalange* e cel ce va începe curînd seria *Reflecțiilor despre literatură* din *N.R.F.*, epicurean al „hranei spirituale", adeseori confesîndu-se și autodefinindu-se ca individ și specie în cadrul unei mișcări aflate în vîrsta ascensiunii. Criticul, tînăr în sensul pe care-l voia Royère, se raportează la mentorii generației sale, subiectiv și — dacă se poate spune — optativ. Prezența lui Barrès e mereu vie în cumpănirea unui discipol ce se îndepărtează în opoziție. „Nu uit — scrie de asemenea criticul — că d. Anatole France e unul din părinții mei", deși îl căinează că „a intrat în politică" și că, din cele două muze contradictorii ale sale, „Ironia și mila", „a doua s-a înălțat la cer". Dar pasiunea criticului e mai ales aceea de a-și recunoaște generația și de a-i identifica exponenții. Dintre florile anilor 1909—1910, cele ce s-au ofilit erau, de pe atunci, apariții cel mult simptomatice, spuzeală măruntă asupra căreia criticul se apleacă atent, ca diagnostician. Dar în înflorirea aceasta, conturul pregnant e acela al lui André Gide. Cronicile lui Thibaudet la *La Porte étroite* (*Le mois du littérateur*, 20 octombrie 1909), și la *Le retour de l'enfant prodigue* (*Le mois du littérateur*, 20 iulie 1910) îi aduc *Falangei* cinstea de a oferi unul dintre cele dintîi studii ale unui cititor care l-a urmărit pe Gide pas cu pas, de la debut, cu înțelegere și cu dragoste. Poate pentru întîia dată autorul *Porții strîmte* și-a văzut înregistrată evoluția incipientă de la *Caietele lui André Walter* cu care, cum scrie Thibaudet, „a debutat spre uimirea unui cerc entuziast și restrîns, a cărui fervoare nu s-a stins". Mărturisirile lui Thibaudet constituie pentru autorul încă hulit în epocă un document al forței sale de a-și forma publicul: „Opera aceasta de adolescenți, cît de mult au iubit-o, pe la 1892, adolescenții delicați!" — scria criticul. În 1892 era încă internul căruia viața de cazarmă îi făcea sufletul „și mai delicat decît fusese". *Poeziile lui André Walter* apăruseră în 1891 și 1892 în tiraje care nu atingeau 200 de exemplare — subintitulate „operă postumă" şi publicate sub anonimat. Iar pînă la *Poarta strîmtă* încă nu apăruse nici o altă ediţie. Intrase totuşi în intimitatea cititorului doar cu cîţiva ani mai tînăr: „Cu fiecare operă nouă a d-lui Gide, mă întorc la *Caiete* şi le recitesc, ca să regăsesc, schiţate şi unduitoare pe prospeţimea chipului tînăr, toate liniile flexibile a căror maturitate mă farmecă". E remarcabilă capacitatea unui receptor lipsit de perspectiva distanţei în timp de a sesiza unitatea unei opere care, încă din primele ei decenii, era atît de tulburătoare prin aparenta ei discontinuitate. De la *Caiete* la *Călătoria lui Urien* (1893), la *Paludes* (1895), la *Hrana pămîntească* (1897), la *Imoralistul* (1902), Thibaudet caută ceea ce „pregăteşte şi comandă nemijlocit" *Poarta strîmtă* şi *Întoarcerea fiului risipitor*, fără să creadă că acestea din urmă ar reprezenta un punct terminus. „Fiecare operă a d-lui Gide e o sforţare de a se elibera de o povară, de o constrîngere, o sforţare de a începe să trăiască într-o unitate. Şi fiecare dintre aceste sforţări rămîne zadarnică, din fericire pentru noi, căci ultima dintre aceste Danaide repetă neîncetat: Dacă am reîncepe? — şi fiecare reîncepere ne dublează interesul pasionat." Criticul scria atunci despre un autor „dezrădăcinat şi ignorat în ţara noastră" şi putea spune: „sîntem cîţiva care îl considerăm pe d. Gide unul dintre cei trei sau patru scriitori durabili ai epocii". Chemarea unui critic al generaţiei? „Nici unui scriitor de azi nu îi este dat să sufere atîta (ca lui Gide — n.n.) de pe urma morţii — sau mai degrabă asasinării — criticii franceze." „Un Sainte-Beuve... ar fi făcut o pasiune pentru d. Gide şi i-ar fi adus gloria." Cum pentru mallarméanul Thibaudet publicul contemporan încă n-ar fi fost în stare să înţeleagă o operă ca aceea a lui Gide, „dreptul publicului" ar fi ca „o critică inteligentă" să-l iniţieze treptat.

Pentru un asemenea „drept al publicului", Thibaudet întreprinde acum o lucrare fără precedent: prezentarea poeziei lui Stéphane Mallarmé, într-o carte de explorare minuţioasă a universului pe care unii îl slăveau şi alţii îl sfidau fără să-l fi pătruns vreodată.

★

Primele fragmente din volumul *La poésie de Stéphane Mallarmé* apar în *La Phalange* din decembrie 1910 şi ianuarie 1911. „În

1911, cînd triumfa un neoclasicism, iar numele lui Mallarmé însemna oarecum o firmă de cenaclu bună de pus la muzeul de antichităţi — avea să comenteze Thibaudet peste cincisprezece ani — era o idee destul de ciudată să dai o carte de 400 de pagini despre *Poezia lui Stéphane Mallarmé.*" De aceea, volumul, o dată încheiat, „a fost zadarnic înfăţişat editurilor, a trebuit să apară pe cheltuiala autorului, în 500 de exemplare, şi n-a început să se vîndă decît cu şapte-opt ani mai tîrziu, la sfîrşitul războiului, în epoca literară ce începe cu două evenimente — acordarea premiului Goncourt lui Marcel Proust şi apariţia *Tinerei Parce*", a lui Valéry.

Mallarmé, mort cu doi ani înainte de încheierea secolului, intrase într-un con de umbră care nu însemna decît risipirea cenaclului vrăjit, în fiecare marţi, de prezenţa vie a celui ce abia acceptase să fie proclamat „maestru" şi „prinţ al poeţilor". Pentru marele public, ca şi pentru critica literară cea mai răspîndită, fusese oricum în umbră, misterios sau pur şi simplu ignorat. În propria lui generaţie, fusese un izolat, „pui de raţă", cum va spune Thibaudet — printre cei de găină ai Parnasului, în anii debutului, apoi alcătuind un *trio* mai curînd teoretic, cu Villiers de l'Isle Adam şi cu Verlaine. Un Anatole France lua în ansamblu apărarea simboliştilor pentru că apăra cu generozitate o şcoală tînără de furia bătrînilor. Un Brunetière, mai tînăr cu şapte ani decît Mallarmé, dar obstinat în dogmatismul său, îşi impunea, cel mult, faţă de un poet a cărui conştiinţă integră nu putea fi atinsă, să explice totala ignorare din *Poezia lirică în secolul al XIX-lea* (la 1893) prin aceea că „n-a ajuns să-l înţeleagă". „Neînţelegerea" era perfidul refuz pe care i-l adresau foştii colegi din Parnas, de la Leconte de Lisle pînă la François Coppée. Pe bătrînul meu prieten Stéphane Mallarmé — îi spunea primul dintre aceştia lui Huret, la 1891 (avea, el, şaptezeci şi trei de ani; Mallarmé — patruzeci şi nouă) — pe care-l înţelegeam altădată foarte bine — acuma, vai, nu-l mai înţeleg." Aproape identic, Coppée (de-o vîrstă cu Mallarmé): „M. a făcut cîndva versuri foarte comprehensibile, versuri frumoase; dar trebuie să o spun, cu toată stima pe care o am pentru spiritul său nobil, pentru viaţa sa atît de pură, atît de frumoasă, acum nu-l mai înţeleg". Abia pentru o parte a generaţiei următoare avea Mallarmé să devină un mare precursor, un învăţător şi un model. Dar şi în această privinţă fenomenul e, aparent, paradoxal. După Remy de Goncourt, singurii tineri, foarte tineri, care s-au apropiat profund de mesajul estetic al lui Mallarmé au fost, poate doar André Gide şi Paul Valéry. Primul s-a desprins de el, din principiu — s-a eliberat de maestrul faţă de care nu putea avea decît un cult copleşitor. Al doilea, mallarméan prin definiţie, şi-a înscris cariera în însăşi etica esteticii mallarméene, care dispreţuia vîlva şi fertilitatea: după un debut care coincidea cu ultimii ani ai vieţii maestrului, avea să urmeze o perioadă lungă de tăcere, pînă la învierea de după război, prin sine, a maestrului însuşi, mergînd înaintea unei alte, noi, tinere generaţii. Ceea ce se numea, pe la 1890, şcoala lui Mallarmé, suita discipolilor săi, era snoabă, mediocră sau gata de trădare. Huysmans, lucid, el însuşi victimă a ideii de şcoală, care-l făcuse „naturalist", avea dreptate să spună, în cadrul anchetei din *Echo de Paris*, că Mallarmé „rămîne izolat, cu o falsă şcoală în spatele lui, o coadă lamentabilă care n-are, de altfel, nici o legătură cu el". Coada aceasta, Mallarmé însuşi o vedea în roz: tinerii care i se păreau lui a reprezenta viitorul, pe urmele sale, erau Charles Morice, Jean Moréas şi, mai presus de toţi, Henri de Régnier. Morice era un discipol credincios pînă la fanatism; dar, vorba acritului Gustave Kahn, care-l recunoştea pe Mallarmé ca înaintaş, dar se considera „anterior lui ca estetician al versului liber", „bietul Morice, cu totul lipsit de talent... e doar rozătura ultimei valize a lui Mallarmé". Henri de Régnier, şi el fidel maestrului, era în felul lui un mare poet, dar mai aproape de ceea ce înţelegea el cînd spunea că tradiţia lui Mallarmé e „cea mai conformă cu geniul clasic". În fine, Moréas, cel ce botezase simbolismul şi era, la treizeci de ani, el însuşi un fel de şef de şcoală, proclamase, la 1890, ruptura cu Mallarmé şi cu Verlaine şi o nouă şcoală, antisimbolistă, adică antiromantică, şi „romană", adică neoclasicistă, alcătuind, cu Barrès şi Maurras, triumviratul reacţiunii literare de la începutul secolului. Dacă Thibaudet întreprinde scrierea despre Mallarmé e, cum va aminti el însuşi în repetate rînduri, pentru că se afla „în mijlocul *Falangei*, viteaza şi dinamica revistă a lui Jean Royère, unde cultul lui Mallarmé era întreţinut cu fervoare". „*Poezia lui S.M.* nu s-ar fi născut fără *Falanga*. Pentru că, într-adevăr, grupul ei a făcut, în jurul lui 1910, din Mallarmé un punct de raliere şi a arătat că mai exista un public, fie şi restrîns, pentru o lucrare de acest gen."

Dar cultul lui Mallarmé în redacția *Falangei* nu însemna, în același timp, un progres în valorificarea poetului ignorat. Dintre bigoții grupului, poate numai Royère avea o înțelegere autentică, vădită în articolele din 1906—1910 chiar mai mult decît în cartea pe care i-o va închina poetului în 1920. Dar și el concepea cultul, cum n-ar fi acceptat Mallarmé, ca o slujbă pompoasă și mondenă într-un templu altfel mediocru. Pe cînd Thibaudet își începea lucrarea, *La Phalange* își organiza, în primăvara lui 1910, „al treilea banchet", la cafeneaua Cardinal, cu o sută de invitați adunați „să celebreze arta și gîndirea". După un discurs îndelung aclamat, o doamnă Mattei „a cîntat cu un sentiment profund și o artă admirabilă poeme de Verlaine", o domnișoară Reynold și Paul Fort, virtual „prinț al poeziei" au citit poeme de Baudelaire, Viélé-Griffin, Émile Verhaeren și Francis Jammes iar *Le Cygne* a lui Stéphane Mallarmé, recitată de Jean Royère, a evocat, în încheierea acestei frumoase sărbătoriri, nobila figură a poetului suprem". (Relatare în *La Phalange* din martie 1910).

În realitate, „poetul suprem" avea abia acum nevoie de „o critică inteligentă". Nu atît el, cît „publicul" despre ale cărui drepturi vorbea Thibaudet — și dacă nu publicul larg, deocamdată, cel puțin acel public restrîns la a cărui comandă implicită putea Thibaudet să conceapă o lucrare altfel sortită să zacă nevîndută. Pentru ca Mallarmé să devină tipul poetului suprem în ochii generației următoare, „nu e cu neputință ca această carte, în care încercam să-l fac pe Mallarmé înțeles, să-și fi adus mica ei contribuție" (va spune criticul, la ed. a II-a, din 1926). În orice caz, lucrată și editată într-un moment nefavorabil, ea avea să apară, pentru cititorii de mai tîrziu, ca o carte pregătită din vreme pentru momentul în care se va resimți efectiv nevoia ei.

Puținii contemporani care i-au înțeles rostul încă în 1912 l-au descoperit, atunci, pe Thibaudet. Încă spre sfîrșitul lui 1910, Gide îl invita să colaboreze la *N.R.F.* unde îi găsim semnătura din martie și mai 1911. Din martie 1912, Thibaudet e cronicarul revistei gidiene: *Chronique de la littérature* pe care o va iscăli lună de lună pînă la suspendarea *N.R.F.*, în august 1914, e precursoarea ilustrei rubrici de *Réflexions* de după război. Paul Valéry, căruia Thibaudet îi trimisese lucrarea în corectură, îi răspundea: „De zile întregi vorbesc de cartea dv.... Sînt uluit. E extraordinar cum i-ați putut face lui Mallarmé portretul cel mai autentic, lăsîndu-i în urmă pe cei ce l-au cunoscut. Şi că realmente nu vă scapă nimic din tehnica versului său — pînă într-atît încît nu-mi pot închipui că, în taină, nu-i profesaţi meşteşugul însuşi". În ce priveşte exegezele propriu-zise, „le găsesc, cu unele nuanţe, pe cît de exacte le putea îngădui obiectul". „Încercarea aceasta va rămîne un exemplu important — primul, pe cît ştiu — de critică literară serioasă, în condiţii impuse." „Marele elogiu pe care n-aş vrea să uit a vi-l aduce se referă la însuşirea de a-l face pe cititorul dv. să gîndească; sau de a-l situa în chip riguros în interiorul problematicii literare. Literatura, *ad libitum*, e ori tot, ori nimic. Aşadar, nu e nimic sau e un nimic. Cum ne putem apropia acest nimic, cum poate deveni pentru noi *realul* şi *funcţionalul*, sau încerca să devină, cititorul va vedea poate, în cartea dv., în legătură cu Mallarmé. *Ar fi capital...*"

În esenţă, sensul, calităţile şi importanţa lucrării lui Thibaudet se află sugerate în aceste rînduri valéryene.

Punctul de pornire al lui Thibaudet era, în opoziţie cu mallarméenii fanatici, unul de „critică inteligentă", adică de critică menită să înţeleagă şi să aducă înţelegere. „Mallarmé — explica Thibaudet — e un autor obscur şi, cum cei ce au scris despre el s-au ferit să-l lămurească, a fost luat drept un autor ininteligibil." Obscur însă nu înseamnă ininteligibil, ci inteligibil în urma unei analize. Cel puţin tot atît de inteligibil ca orice creaţie poetică.

Pentru a-l „lămuri" pe Mallarmé e necesară, mai întîi, o voită jertfire a ceea ce îl desparte pe Mallarmé de ansamblul comunicării poetice; o voită jertfire, de asemenea, a ceea ce rămîne, oricum, inefabilul unei poezii. Criticul nu-l va aborda pe Mallarmé ca „mallarmist" ca să poată „vedea clar şi vorbi net"; în mod conştient îl va „reduce poate prea adesea la ordinea comună din care se silea din toate puterile sale să scape"; dar criticul îşi va avertiza, în acelaşi timp, cititorul, că „depărtarea realităţii individuale faţă de ordinea comună, care constituie o necesitate profesională a oricărei critici, a oricărei scrieri, va apărea fără îndoială mai mare pentru Mallarmé decît pentru oricare altul". Întreprinderea dificilă a lucrării lui Thibaudet e această „ordonare" a poetului obscur. Cu conştiinţa „reziduului" inevitabil, ea va studia poezia lui Mallarmé ca pe orice comunicare umană, pentru a-i defini pas cu pas limbajul propriu, logica personală, universul imaginilor. Astfel, între „ordinea comună" şi „realitatea individuală" se stabilesc punţile de transfer. Un capitol *biografic* nu există în lucrarea aceasta a lui Thibaudet, pentru că, în cazul dat, criticul e interesat nu de existenţa exterioară a creatorului, ci de personalitatea care poate da unitatea de viziune întregii lui poezii. Un mic capitol introductiv, intitulat *Persoana lui Mallarmé*, îşi propune principial să-l vadă pe om ca pe un rezultat al creaţiei poetice, nu ca pe un factor determinant al acesteia: „să-l observe în întregime construit ca un poem, de către o inteligenţă poetică". Nu e vorba de a nega, teoretic, raportul dialectic dintre om şi operă, interesul ca atare pentru om. Thibaudet e un pasionat al biografiei, profund „saintebeuvian" — şi chiar în 1912 considera că ar fi interesantă o *Viaţă a lui Mallarmé*. Dar pentru exegeza poeziei mallarméene „în tot ce ne va dezvălui din el însuşi opera lui să nu căutăm decît elementele unei poezii; să nu recunoaştem în el ca existentă decît ceea ce, după propria-i expresie, duce la carte, mai puţin la cartea scrisă, mai mult la cartea visată". Cu alte cuvinte, criticul se situează, în analiza sa, din unghiul de vedere al celui ce voia să fie Mallarmé pentru că poezia lui — şi îndeosebi aspiraţia lui poetică — sînt în primul rînd proiecţiile unui Mallarmé ideal. Ideal — şi imposibil. Sensul volumului lui Thibaudet e explicarea unui „bovarism" superior, al creatorului care vrea ca poezia să fie pentru el, cum spunea Valéry, „ori tot, ori nimic". Thibaudet are calitatea de a sublinia sublimul şi dramaticul acestui bovarism care va deveni estetica — şi etica — poeziei pure, ca singura existenţă reală şi funcţională — în irealitatea şi ineficienţa ei — în care se complace poetul.

Prima parte a studiului — *Elementele poeziei sale* — analizează, într-o sistematizare ostentativă — „aspectele de sensibilitate, de gîndire, de credinţă care, fiind date de natura sa, au furnizat elementele operei sale" (deci acele elemente de existenţă reală care, descoperite de critic în însăşi creaţia poetului, au fost absorbite de aceasta). Pînă la capitolul concluziv al acestei părţi — cap. XIII: *Existenţa poetului* — se succed deci cele douăsprezece cînturi ale elementelor ce o compun în vederea creaţiei: *Cărţile*; *Inteligenţa rarităţii* (înţelegerea şi gustul pentru ceea ce e *rar*); *Gustul interiorului*; *Poetul impresionist*; *Pasiunea artificialului*; *Izvoarele obscurităţii*; *Preţiozitatea*; *Ironia*; *Drumul analogiei*; *Simbolul*; *Viaţa idealistă*; *Forţele sugestiei*; *Logica*; *Ordinea negativă*; *Sen-*

timentul duratei; Figura morții; Căutarea absolutului. În ciuda aparenței, ceea ce se realizează în această ordonare a elementelor e obiectivarea istorică a formației și psihologiei unui poet al esteticii ermetice. Cititorul e „situat în chip riguros în interiorul problematicii literare" prin înțelegerea punctelor de vedere. Global, poezia lui Mallarmé devine *inteligibilă* de pe acum, în sensul căutării ei. Al doilea pas necesar e cel al însușirii *tehnicii* poetice mallarméene. Tehnică cercetată însă nu cum s-ar părea, în mecanica ei, ci în mișcarea ei vie, în procesul nașterii și structurării ei. Aparența e, adesea, cum o vrea și Thibaudet, a unei precizii „exagerat de minuțioase" în desfacerea silabelor, a cuvintelor, a frazelor. De fapt, e o analiză dialectică — partea a doua: *Formula poeziei sale* — care urmărește trecerea elementelor date într-o formă evoluînd de la simplu la complex, de la organe la organism: *Imaginile; Metaforele; Figurile; Cuvintele; Versul; Poemul; Stilul; Punctuația; Muzica; Cartea; Teatrul.* A treia parte a cărții e consacrată exegezei propriu-zise, pregătite de analizele de pînă acum: în *Patru tipuri ale poeziei sale* sînt interpretate capodoperele — divers concepute — ale poeziei esoterice mallarméene: *Hérodiade, L'Après-midi d'un faune, Prose (pour des Esseintes)* și *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard.*

Pentru contemporani, această parte era cea mai direct eficientă; le oferea înțelegerea a ceea ce părea ininteligibil. În perspectiva timpului trecut, s-ar spune că le oferea, mai curînd, dacă nu doar iluzia înțelegerii, în orice caz convingerea în putința înțelegerii. Poezia lui Mallarmé putea deveni viziune filozofică, estetică, etică, tratată eseistic. Era, deci, *tradusă* și, după adagiul atît de cunoscut, *trădată.* Thibaudet știa aceasta, de la început. Valéry, de asemenea. Critica făcea maximum posibil, explicîndu-l pe Mallarmé ca pe orice poet, cu conștiința că traducerea în proză a oricărei poezii realizează comunicarea și distruge formal poezia. Dar opera lui Thibaudet realiza ceea ce spunea Valéry că *ar fi capital* și anume educarea estetică a cititorului, forțarea lui pentru a-l face să înțeleagă o existență poetică. De-aci încolo, cititorul poate lăsa deoparte exegeza și se poate întoarce la urmărirea visului de forme pure pe care-l căuta poetul.

Cele mai însemnate capitole ale lucrării sînt cele ale *Concluziei: Influența* și *Locul lui Mallarmé.* Thibaudet prevede aici, mai întîi, destinul ulterior al influenței mallarméene, evident abia după un deceniu și mai bine, cînd se va ivi voga „poeziei pure". Destin pe care criticul îl privește nu numai cu luciditate, ci și cu participare efectivă. Întreaga lui generație era mallarméană în sensul unei aspirații spre un univers poetic izolat de meschinăria vieții cotidiene. Thibaudet visase și el, mallarméan, palatul de cristal al motanului încălțat. Dar participarea afectivă controlată de luciditate înseamnă, încă o dată, conștiința dramatică a imposibilității, a inumanității unui purism desăvîrșit. Opera lui Mallarmé nu poate fi decît virtuală — cartea visată. Cea scrisă e un sublim eșec. Acesta e destinul întregii „poezii pure", cînd e concepută în cele mai nobile intenții. Dar ivirea ei e discutată și de *istoricul* Thibaudet — fără iluzii și fără supralicitări. Ea nu e decît un *moment* în *evoluția* literaturii, moment ce se consideră pe sine, ca toate momentele, unicul absolut, fără antecedente și fără posibilitatea de a fi depășit; dar, în realitate, un moment care-și are antecedentele în chiar succesiunea momentelor ce la rîndul lor se negaseră reciproc — prețiozitate și clasicism, romantism și parnasianism; și care, fatal, urmează a fi depășit de îndată ce își va epuiza maximele potențe și se va crede victorios.

Valéry, în 1912, se declara definitiv în afara poeziei. Această artă, îi scria el lui Thibaudet, a „devenit imposibilă pentru mine din 1892" cînd și-a scris „ultimele versuri — un fel de Mallarmé cu totul inferior". Abia după un deceniu va fi poetul *Tinerei Parce* și al *Cimitirului marin*. Va relua astfel o experiență pe care n-o mai crezuse posibilă:

„Mallarmé — scria el în 1912 — nu trebuia să aibă vreo influență... Influență — înseamnă fie imitație, fie continuare. A imita o ființă atît de singulară înseamnă a striga că imiți. A imita o artă atît de perfectă înseamnă o întreprindere dezastruoasă: te costă mai mult decît riscul de a fi «original»... Iar acela, cu mult mai pur, care și-ar impune datoria de a-l prelungi, ca pentru a-l face să trăiască în continuare — pe inventator, *ca atare*, acela ce s-ar gîndi să pornească de la un punct spiritual de pe acum extrem — monstrul acela va trebui să-și presimtă asemenea sacrificii, să-și dorească asemenea înfrîngeri, încît nu pot exista doi oameni din această specie și nu-l cunosc pe acela, singurul, care poate, există."

Thibaudet credea că-l cunoaşte, in persoana lui Valéry însuşi; şi Valéry se temea să nu se recunoască, pînă la întoarcerea în poezie. „Vă asigur că m-aţi ispitit" — îşi încheie Valéry scrisoarea din 1912. Dar ispitirea nu relevă decît acelaşi amestec de participare şi luciditate al criticului care îşi condamna poezia iubită la suportarea mişcării obiective a vieţii şi istoriei umane.

★

Cartea despre Mallarmé nu e numai o mare carte de critică literară, ci şi cartea care îi aduce lui Thibaudet consacrarea in lumea scriitorilor. Pentru un public mai larg, consacrarea i-o va aduce, mai curînd, colaborarea la *N.R.F.* Aici, luînd ca pretext apariţiile curente, e un *causeur* liber, cu pasiune pentru problemele de teorie şi istorie literară mai mult decît pentru judecarea ca atare a cărţilor. Interesul e al aprecierii fenomenului literar actual — şi al practicii critice — în perspectiva situării într-o mişcare continuă a esteticii literare. O teză de doctorat (André Barre despre *Simbolism*) e un prilej de a discuta despre necesitatea distanţării istorice în studierea unei mişcări şi despre precedarea acestei studieri de către monografii atente care să depăşească anecdota şi să caute înţelegerea operei. O nouă carte a lui Jules Lemaître îl face să gloseze în marginea acelui „ansamblu de judecăţi oarecum tradiţionale" ce constituie „ordinea adevărului comun" pe care urmează să o străbată „critica genială, creatoare a unei noi ierarhii de valori". Apariţia unei culegeri de articole despre Flaubert a lui Louis Bertrand înseamnă pentru critic prilejul unei ipocrite elogieri a autorului ce i se pare, ca romancier, mai mult critic, dar pe care, în această calitate, îl ia doar ca punct de plecare pentru proprii consideraţii despre unul dintre scriitorii favoriţi. Pe marginea romanului *Stéphanie* a lui Paul Adam discută despre „psihologia genurilor", lăsînd deoparte romanul în cauză. Barrès, reluat la fiecare lectură, e un stimulent pentru cele mai variate consideraţii, îndeosebi cu privire la psihologia, formaţia şi idealurile generaţiei. Articolele fundamentale ale acestei prime cronici literare la *N.R.F.* rămîn acelea axate oarecum pe problema *esteticii romanului*, în polemică teoretică şi pasionată cu Paul Bourget ca şi cu aceia ce au reacţionat la apariţia articolelor dintîi. Pînă la război, în afara acestor cronici, nu se adaugă, la bibliografia lui Thibaudet, decît o singură carte, continuare a epocii *Falangei: Les Heures de l'Acropole*, cartea celui de-al doilea pelerinaj în Grecia. Nu s-a bucurat de mare succes, pentru că însuşi „genul călătoriei", căruia îi consacrase o cronică în *N.R.F.*, implica alte condiţii decît cele ale scrisului său: „O carte cam masivă, al cărui interior nu prea era aerisit şi care, pe drept cuvînt putea să-i îndepărteze pe mulţi cititori" — va spune el peste mai bine de zece ani, cu mulţumirea că-şi găsise totuşi cîţiva lectori şi că Montherlant îi va fi mărturisit cîndva că-şi aflase în ea „o confirmare a naturii sale printr-o anumită psihologie dorică". Cartea de călătorie a lui Thibaudet era mai ales o carte de reflecţii izvorîte din contactul cu arta greacă şi un cadru de autodefinire critică. Formaţia clasică şi formaţia modernistă apăreau, pentru autorul matur al cărţii despre Mallarmé, în întreaga conştiinţă a unităţii unor contrarii pe care spiritele dogmatice le acceptau numai în separaţia lor antagonică. Condiţia unei bivalenţe în receptarea fenomenelor îi apărea fostului barrèsist fundamentală, în momentul în care neoclasicismul unui Moréas ajunsese, cu Maurras, la respingerea, în numele elenismului universal, a tot ce era mişcare vie în societatea şi literatura franceză contemporană. „Reflecţiile despre arhitectură la Acropole — va spune Thibaudet — mi-au folosit mai ales mie însumi..." Deoarece „alianţa, contrastul sau armonia doricului cu ionicul mi-au slujit ca mijloc de expresie şi ca semn de raliere pentru un sentiment al coexistenţelor necesare, pentru ceea ce Maurras, care s-a întors de pe Acropole cu o lecţie contrarie, numeşte bilateralism".

Sentimentul coexistenţei necesare a contrariilor — acesta e elementul decisiv al criticii thibaudeene mature. Formaţia şi experienţa de pînă acum se cristalizează în chiar aparenţa disponibilităţii pe care o îmbracă dialectica receptivităţii critice şi care-l făcea pe Valéry să-i spună despre articolele din *N.R.F.*: „Nu văd, deocamdată, cu claritate, sistemul spiritului dv. ... Vă mai aflaţi, pentru mine, într-o stare de pluralitate. Simt legătura dintre aceste persoane atît de învecinate pe o singură pagină, dar această legătură nu-mi apare cum aş dori-o..." E vorba de un „sentiment istoric ?" se întreba Valéry.

Fără îndoială, e vorba şi de un sentiment istoric. Dar nu al unei istorii revolute, ci al uneia în mers continuu care integrează fiecare moment prezent într-o succesiune, pe baza contrariilor implicate dialectic în el. Arhitectura Acropolei oferea, de fapt, simbolul: „Două frumuseţi sînt pentru noi în luptă pe acest deal — citim în *Les Heures de l'Acropole*. Una face din Acropolă o liră culcată, o muzică pentru sensibilitatea noastră... Cealaltă ne prezintă formula unui obiect ce durează... logica unei ordini..." Doricul e logica — sau elementul masculin; ionicul e sensibilitatea — sau elementul feminin. „Dualitatea greacă a ordinelor se potriveşte oricărei arhitecturi substanţiale, complete, vii... Orice artă sănătoasă tinde să-şi aibă aceste două versante, să se repartizeze pe sexe. Şi nu vom înţelege deplin doricul dacă nu ni-l înfăţişăm la rîndul lui în opoziţie şi în armonie cu ionicul." Simbolul Acropolei exprimă astfel un punct de vedere teoretic — istoric şi filozofic — care face din „starea de pluralitate" a lui Thibaudet atitudinea lui definitorie. „Sentimentul istoric" era, pentru el, sentimentul însuşirii istoriei în mers, a *duratei* individuale şi sociale — cum va spune el în termeni bergsonieni.

Bergson îi fusese lui Thibaudet profesor în ultima clasă de liceu. Ataşamentul elevului avea să rămînă statornic, afirmat categoric în împrejurări nu totdeauna favorabile, cunoscut de profesorul însuşi şi de contemporani. Încă în *Images de Grèce* îl evocase printre „profesorii noştri de filozofie" care „distrugeau în jurul nostru tot ce nu era noi înşine": „una dintre cele mai viguroase inteligenţe ale secolului". În cartea despre Mallarmé, Valéry distinsese, pe bună dreptate, „un anume bergsonism pe alocuri" care îl făcea, spunea el, „să se crispeze imperceptibil". „Cunosc această filozofie cît de puţin pot să o cunosc — adăuga el. Ştiu că dv. îl iubiţi destul de mult, dar eu vă prefer cînd vădiţi, în altă parte, un mallarmism conceput ca înlocuitor al oricărei filozofii — sau ca dispensator de filozofie." Însă Thibaudet putea recepta simpatetic mallarmismul, fără să fie mallarméan, tocmai pentru că încerca să înţeleagă „ambele versante" şi pentru că se considera în primul rînd bergsonian. În anii de front, în raniţă cu Tucidide şi cu Montaigne, rezervistul îşi alcătuia planul unei lucrări pe care şi-o voia fundamentală, despre gîndirea franceză contemporană: *Treizeci de ani de viaţă franceză*. În trei tomuri, lucrarea aceasta, bergsonistă în orientarea dialecticii ei, îi rezerva lui Bergson ultima — dar cea mai masivă — secţiune, după volumele închinate *Ideilor lui*

Charles Maurras şi *Vieţii* (ideilor) lui *Maurice Barrès*. Tomul III (în două volume) avea să fie, pentru această istorie a epocii, parte şi judecător.

Bergsonismul lui Thibaudet, declarat, n-a fost de nimeni tăgăduit vreodată, ca bergsonismul identificat în formaţia şi creaţia altora (cel mult s-a discutat despre o abatere sau alta a sa de la ceea ce ar putea fi considerat un bergsonism ortodox sau o consecvenţă bergsoniană). S-ar putea însă ca bergsonismul să fi fost, cumva, pentru el, ca şi Acropola, un simbol al atitudinii proprii, un limbaj, cum celălalt e o imagine, pentru un sistem de referinţe oricum fundamental ? N-ar fi fost oare acelaşi şi fără Bergson acest critic despre care un contemporan, Maurice Martin du Gard, va putea spune, cu mult adevăr, că „îşi însuşea durata vie" a familiilor de spirite „fără umbră de părtinire", „cu o tendinţă extrem de bergsonistă şi cu un vocabular uneori mai bergsonian decît al lui Bergson însuşi" ? Întrebarea o va pune, ca o replică a modestiei profesorale la aceea a elevului, chiar Bergson : „Mi se pare că Thibaudet a fost prea modest — va scrie el, în numărul omagial din *N.R.F.* — a fost prea modest declarînd că şi-a fundamentat metoda pe cărţile mele. Nimeni nu practică o metodă cu o asemenea măiestrie dacă nu şi-a purtat-o în sine dintotdeauna". Cu expresia lui Leibniz, el vede între sine şi elevul său o „armonie prestabilită". „Şi sînt convins — preciza — că esenţialul filozofiei sale ar fi fost ceea ce este, fie el exprimat, poate, pe alocuri, în chip diferit, chiar dacă eu n-aş fi scris nimic sau dacă el nu m-ar fi cunoscut."

Fireşte, o asemenea întrebare nu aşteaptă răspuns, şi problema ca atare e insolubilă. Bergson, cu aproape douăzeci de ani mai în vîrstă decît Thibaudet, şi-a dat primele cărţi pe cînd celălalt începea să gîndească, să se deprindă „a distruge în jurul său tot ce nu era el însuşi", adică să fie el însuşi. Filozoful a devenit filozoful generaţiei elevilor săi ; pentru că a format-o, el, în spiritul său ? Într-o măsură. Dar celebritatea şi influenţa i se vor realiza tocmai prin această generaţie care avea impresia că şi-a găsit în el filozoful care s-o exprime. N-a devenit oare Bergson mentorul generaţiei tocmai pentru că a răspuns nevoilor şi căutărilor ei ? De asemenea într-o măsură. Căci e evident că nici Thibaudet, nici alţii n-ar fi gîndit la fel dacă nevoile şi căutările ei nu şi-ar fi găsit limbajul şi logica filozofiei bergsoniene. „Ceea ce îmi displace în doctrina lui Bergson — va nota Gide în *Jurnalul* din 1924 pe marginea cărții lui Thibaudet (mărturisind de altfel că nu cunoaște decît prea puțin această doctrină), e ceea ce gîndesc oricum fără ca el să-mi spună și tot ce cuprinde ea măgulitor, chiar lingușitor pentru spiritul nostru. Mai tîrziu, oamenii vor crede că descoperă peste tot influența lui asupra epocii, pur și simplu pentru că el însuși e din această epocă și pentru că cedează neîntrerupt mișcării. De aici importanța lui reprezentativă." Într-adevăr, mii de pagini au fost consacrate în ultimele decenii influenței lui Bergson, iar o voluminoasă teză de doctorat, relativ recentă (Arbour — *Bergson et les lettres françaises*, 1955) argumentează cu documente și interpretări cronologice unde e realmente vorba de influență și unde nu se găsește decît o împărtășire a unor idei curente sau o afinitate. Cercetare conștiincioasă, extrem de utilă pe planul informației, dar de prisos pentru înțelegerea fenomenului. Prioritatea ca atare e relativă și fără semnificație. Chiar remarca pornită a lui Gide (oarecum revizuită mai tîrziu) relevă că bergsonismul ca mișcare de idei reprezentativă pentru epocă, părînd poate un simplu ecou al gîndirii contemporanilor săi, e, de fapt, una din cheile înțelegerii epocii. Tocmai pentru că „cedează neîntrerupt mișcării" — idee fundamental bergsoniană! — devine un *organizator* al gîndirii contemporanilor. Protestului lui Proust la adresa celor ce au văzut în creația lui o aplicare a bergsonismului, nu trebuie să i se opună neapărat scrisori și însemnări care să pună la îndoială declarația că nu-l citise pe Bergson cînd începuse să scrie *În căutarea timpului pierdut*. „Bergsonismul" creației sale e identificabil în creația însăși, suficient și independent de mărturia directă a cunoașterii lui Bergson. Așa cum poate fi identificat chiar și în Valéry sau în Gide, fie și numai pentru că exprimă și ei mișcarea căreia „i-a cedat Bergson".

Există un bergsonism prebergsonian și unul independent de Bergson, după cum există fenomenul „bergsonizării" gîndirii europene vreme de cîteva decenii, începînd din pragul secolului al XX-lea, pentru că filozofia lui Bergson s-a făcut exponenta sintetică a reacției antipozitiviste și antiburgheze începute mai de mult. Exponentă sintetică — permițînd să fie însușită și asimilată, de altfel de către atitudini extrem de diverse în fața lumii, a istoriei şi a societăţii. Idealismul filozofiei lui Bergson e un loc comun. Nu prin acesta poate fi ea definită, oricît de sumar, ci prin ceea ce o individualizează în cadrul lui general.

S-a arătat adeseori că idealismul lui Bergson ar constitui o expresie a cotiturii spre iraţionalism caracteristice filozofiei burgheze din epoca imperialismului. În centrul filozofiei bergsoniene a fost văzut mai ales ceea ce a surprins ca o directă renunţare la cunoaşterea logică şi raţională, ca o „ruptură făţişă cu ştiinţa". Într-adevăr, în opoziţie cu orgoliul scientist al burgheziei dinainte cu cîteva decenii, dar şi în opoziţie cu avîntul convingerilor despre lume ale unui materialism ştiinţific, marxist, Bergson revenea la un quasi-agnosticism, rezervat cunoaşterii logice pe care el o vedea realmente utilă practicii curente a omului şi societăţii dar ineficientă în dezvăluirea esenţelor. Pătrunderea intuitivă în miezul lucrurilor este calea de cunoaştere bergsoniană a adevărului, polemic pusă deasupra cunoaşterii ştiinţifice-pozitiviste şi materialiste. Echivalarea termenului de *durată* cu acela de *spirit*, cum o făceau unii antibergsonieni, e, evident, absurdă. Dar, în cadrul idealismului, se pot sublinia elementele ce-l fac pe Bergson un spiritualist iar din *durata* lui, teoretic, o categorie care tinde să i se substituie materiei înseşi. De asemenea, e corectă apropierea lui Bergson de „vitalişti" şi de „energetişti", prin ideile sale despre *evoluţia creatoare* şi despre *elanul vital*. Că un savant naturalist ca Timiriazev l-a putut eticheta pe Bergson drept „metafizician de cea mai pură speţă" care s-ar întoarce „cu trei sute de ani în urmă, de la experienţă la intuiţie, de la filozofie la vitalism", e posibil, pentru că naturalistul simplifică uneori ceea ce filozoful complică. De asemenea, pentru că uneori naturaliştii şi filozofii, în loc să se citească reciproc, se comentează unii pe alţii doar pe baza unor surse intermediare care îi denaturează, îi unilateralizează sau îi confundă cu consecinţele extreme ale şcolii lor. O cercetare principială trebuie, însă, să meargă la sursă, iar în cazul raportării lui Bergson la domeniul literaturii şi artei trebuie să distingi sensul general — idealist şi cu consecinţe obiectiv nefaste — al filozofiei bergsoniene de sensul influenţei sale în cazul concret pe care îl discutăm. Influenţa lui Hegel asupra dezvoltării esteticii nu implică aplicarea efectivă a întregii sale filozofii la fiecare problemă specială abordată. Aşa se întîmplă, natural, pentru că marii gînditori împing înainte știința omului chiar cînd teoretic ei înșiși sînt sceptici. În orice caz, Bergson a fost dezavantajat de bergsonieni, adică a fost adeseori văzut prin prisma urmașilor care au preluat și exacerbat numai una din laturile sistemului său. Așa se explică monstruoasa afirmație, destul de curentă la un moment dat, că pe filozofia lui Bergson — a acestei victime imuabile a fascismului — „s-au sprijinit și căpeteniile fascismului italian". (Stranie atribuire a unei paternități ideologice pe baza unei serii de unilateralizări deformatoare: de la Bergson la Georges Sorel și de la Sorel la Mussolini, fără ca vreodată discipolul să fie recunoscut de profesor în această filiație și fără ca Sorel, mort în 1922, să cunoască ce-i va deveni „teoria violenței" în care el credea că împacă marxismul cu bergonismul!)

„Intuiționismul" bergsonian a putut fi îmbrățișat de cele mai variate școli iraționaliste, fără ca poziția mentorului să fi fost iraționalistă, ci una de negare a atotputerniciei cunoașterii raționale. Valorile „intuiției" și-au găsit corolarul într-un misticism pe care mentorul însuși și l-a dezvoltat mai mult ulterior, în vreme ce aplicativitatea lor la cunoașterea poetică a fost imediată și în concordanță cu vederile autentic bergsoniene. Ca filozofie a împotrivirii la serierea produselor în societatea mecanizată burgheză, bergsonismul a devenit stindard atît pentru un neobarrèsism individualist al elitelor, cît și pentru o răzvrătire antiburgheză de tip anarho-sindicalist. E interesant de amintit cum privea bergsonismul un spirit atît de deschis ca al lui Mihai Ralea, virtuos al asociațiilor eseistice menite să extragă în factor comun fenomenul gîndirii contemporane. Pentru Ralea, bergsonismul poate fi redus la „o aspră critică a ideii de cantitate și la o reabilitare a ideii de calitate". Bergson putea fi apropiat astfel de mințile atît de diferite între ele și față de el ca acelea ale rusului Tolstoi și englezului Ruskin, înțeleptului român Sadoveanu și bergsonistului țăran francez Charles Péguy, într-o comună ură față de „burghezia care a trivializat universul". Bergson era, pentru el, înainte de toate, filozoful care cere „să domnească în toate individualul, specificul, caracteristicul" și care „detestă în schimb asemănarea, omogenitatea" etc.

Indiscutabil, reacția antiburgheză, revolta împotriva civilizației moderne și a tehnicizării vieții, pot fi, cum arătase încă *Manifestul Comunist*, expresii de dreapta și expresii de stînga, atitudini retrograde și atitudini revoluționare etc. Nu e greu de identificat în Bergson un filozof al „întoarcerii în trecut" din acest punct de vedere, deci obiectiv „reacționar" în acest sens, ca majoritatea intelectualilor care văd în burghezie un factor de descompunere și nu o treaptă în evoluția necesară a istoriei de pînă acum.

Thibaudet își avea propriul său „Bergson". Care era și intuiționistul, dar nu în primul rînd intuiționistul. După război, avea să demonstreze el, „lumea s-a făcut că vede în Bergson doar un filozof al intuiției pure, în bună măsură ca să facă mai lesnicios și mai necesar tabloul care cerea jocul antagonist: acela al unei reacții intelectualiste. Cum ai putea îmbrățișa o cauză mai frumoasă decît aceea a inteligenței!" Dar Bergson nu era pentru el, care cerea „o critică inteligentă", un inamic al acesteia ci un apărător al inteligenței umane integre, cu forțele ei de pătrundere în miezul lucrurilor, nealterate. Un Bergson al atenției la „individual, specific, caracteristic" îi era mult mai apropiat, fundamental pentru critica literaturii artistice. Dar, în primul rînd, Bergson era pentru el filozoful *duratei*. De aceea, cînd îi va închina monografia voluminoasă din seria celor *Treizeci de ani de viață franceză*, va stabili drept cea dintîi *direcție* a filozofiei bergsoniene aceea de a fi o filozofie a *duratei*, pentru a fi apoi una a *schimbării*, a *calității*, a *tensiunii* și a *acțiunii;* iar mai mult de jumătate din monografie se va ocupa de interpretarea bergsoniană a unei *lumi ce durează*.

Durata — cum o definise Bergson în prima lui lucrare fundamentală, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, 1889, și cum o privește Thibaudet, cu aplicativitate la literatură — e „forma pe care o ia succesiunea stărilor noastre de conștiință cînd eul nostru se lasă în voia vieții lui, cînd se abține să stabilească o separație între starea prezentă și stările anterioare". Această durată individuală și interioară nu poate fi sesizată, ca realitate, prin obișnuita cunoaștere logică. „Există cel puțin o realitate pe care cu toții o sesizăm *înăuntru*, prin intuiție și nu prin simplă analiză. E propria noastră persoană în scurgerea ei de-a lungul timpului. E eul nostru care *durează*." Adevărata noastră esență e „o succesiune de stări din care fiecare anunță ceea ce urmează și conține ceea ce precede". De-aici fertilizarea introspecției în care timpurile cronometrabile se confundă în continuitatea dialectică a stărilor de conștiință — așa cum o găsim în Proust ca și în Joyce și Virginia

Woolf şi cum, de la aceştia încoace, constituie o constantă a reconstituirii artistice a vieţii psihice. Fenomenul îl interpreta Bergson în *L'Evolution créatrice* (1907). *Durata* vine în opoziţie, demonstra el, cu timpul măsurabil pe care-l creează sensul comun şi de care are nevoie acţiunea practică de fiecare zi a omului. Durata e un timp indivizibil, calitativ, continuu, într-o perpetuă schimbare, cu o „fluiditate de nuanţe care se încalecă reciproc", adică timpul vieţii psihologice profunde. Desfăşurarea acestui timp, scria Bergson cu stilul său de poet mai mult decît de abstract mînuitor de idei, e „o creaţie continuă, o ţîşnire neîntreruptă" astfel încît „a exista, pentru o fiinţă conştientă, înseamnă a se schimba, a se schimba înseamnă a se maturiza, a se maturiza înseamnă a se crea indefinit pe sine însuşi".

Metodologia critică a lui Thibaudet mai ales de aici porneşte şi aici asimilează, teoretic, experienţa critică a unor înaintaşi ca şi a propriului său contact cu lumea literaturii. În linii mari, se poate spune că receptarea unui scriitor e pentru el confundarea cu durata interioară a acestuia; istoria unei literaturi — confundarea cu durata ei istorică. Bergsonismul lui Thibaudet e autentic, nu ortodox. Confundarea cu obiectul e urmată de detaşare, intuiţia e cenzurată de categoriile raţionale, durata individuală e împletită cu durata istorică. Thibaudet şi-a scos din bergsonism mai ales lecţia fundamentală a dialecticii pe care o simbolizase Acropola, „dialectica aceea care face parte din sensul general al filozofiei bergsoniene": „Orice filozofie a mobilităţii şi a duratei implică o filozofie a contrariilor. Dacă a trăi înseamnă a dura şi dacă a dura înseamnă a te schimba, contrariile, succedîndu-se în durată, marcînd ca nişte bătăi de tobă ritmul schimbării, sînt încorporate în durata însăşi... N-ar putea să existe o conştiinţă socială fără contrarietăţile, contradicţiile, opoziţiile interne care există în orice societate, începînd cu familia, şi care nu se împacă într-o privinţă decît pentru a se întări într-alta". Bergson este, şi el, un moment al elanului vital filozofic, nu o evanghelie, o dogmă — şi sensul filozofiei bergsoniene îi interzice, principial, autostatuarea: „N-ar putea să existe conştiinţă filozofică, nici filozofie fără diferenţa şi opoziţia dintre doctrine, iar această opoziţie va exista şi după d. Bergson, cum a existat şi înainte de el. Elanul vital al filozofiei va fi mai puternic decît încercarea filozofului (imperialist în felul său) de a-l opri la el. N-ar fi filozof dacă n-ar încerca — şi n-ar mai fi filozofie dacă ar izbuti"...

Criticul care vede doricul din perspectiva ionicului gustă astfel unitatea contrariilor ca atare, aparenţa antagonismului total, şi-şi impune un scepticism care nu e al criticismului steril, ci al însuşirii evoluţiei creatoare. „Nu numai că trebuie să ştii să te îndoieşti — va scrie el într-un articol tîrziu, necuprins în volume (*Réflexions : Dubito, ergo sum*, septembrie 1928), ci să-ţi placă îndoiala, în cele trei dimensiuni ale ei, în realitatea ei substanţială şi pozitivă." Aceasta e „o îndoială plină şi vie, care se opune îndoielii găunoase şi mizerabile" şi care „constă în a sesiza şi a gusta, într-o problemă, ceea ce e insolubil, adică ceea ce e viu". Această îndoială e a *inteligenţei* şi Thibaudet scoate din bergsonismul însuşi argumentul antiinstinctivist de care are nevoie cultul inteligenţei: „Complicaţia e punctul de vedere al inteligenţei, simplicitatea — punctul de vedere al instinctivităţii. Instinctul rămîne, într-adevăr, mai aproape de realitate, dar realitatea aceasta ar fi inaparentă, aservită, n-ar fi în stare să treacă la acţiunea liberă, dacă n-ar fi inteligenţa" (*Bergsonismul*, vol. II, cartea V, cap. II — *Instinctul)*. Unitatea contrariilor văzută în durata istorică e, pentru Thibaudet, coordonata fundamentală a evoluţiei ideilor şi a literaturii: „un dialog necesar al spiritelor" prin care „totul se echilibrează, se adună sau se scade într-o cameră de compensaţie ideală". Descartes şi Pascal n-ar putea fi înţeleşi fără Montaigne, nici Rousseau fără Malherbe, iar sarcina criticului e să discearnă realitatea istorică în care „cele patru mari secole ale noastre alternează la fel de logic ca plinurile şi golurile unei arhitecturi". Istoria face „sinteza diviziunii", sarcina criticii e de a face „critica sintezei". În faţa unei lumi literare a extremelor, anticlasiciste şi neoclasiciste, Thibaudet rămîne de partea dialecticii necesare.

„Nu văd cum o gîndire critică ar putea să elimine pe seama alteia fie ideea mişcării, a progresului, a libertăţii, care nu e decît sentimentul ascuţit şi prezenţa intensă a vieţii; fie ideea desăvîrşirii, a perfecţiunii, a unei realităţi care s-a definit şi care rămîne."

E demonstraţia pe care o face în cartea despre ideile conservatoare ale lui Maurras, el, Thibaudet, degustătorul valorilor eterne ale clasicismului şi susţinătorul mişcării contemporane de eliberare din tradiţia clasică.

Din Mallarmé, Thibaudet extrăgea, de fapt, o mare învățătură de etică a esteticii; din Bergson — o mare învățătură de etică a filozofiei și criticii literare:

„Să rezişti la entuziasmele şi la antipatiile spontane, să reacţionezi împotriva oricărui automatism, şi mai ales împotriva celui mai primejdios dintre toate, acela al mecanismului intelectual pe care noi înşine ni l-am impus, să vezi orice problemă sub înfăţişarea ei particulară, cu un trup individual pe care nu l-ar putea îmbrăca bine o haină croită în serie, să ţii la unitatea reală a acestei atitudini mai mult decît la unitatea factice a rezultatelor, iată un ansamblu de direcţii pe care aş vrea să le fi urmat cu mai mult folos în critică şi istorie, dar care, în orice caz, mi se pare cel mai mare beneficiu al unei familiarizări cu gîndirea bergsoniană."

★

Opera matură a lui Albert Thibaudet, brusc afirmată cu *Poezia lui Stéphane Mallarmé*, ar putea, de-aci încolo, să fie divizată, din considerente sistematizatoare, în trei părţi:

a) în primul rînd, marile lui lucrări monografice şi studiile monografice de mai mică întindere:

trilogia *Treizeci de ani de viaţă franceză* (tomul I — 1920; tomul II — 1921; tomul III — 1923);

Gustave Flaubert. Viaţa sa, romanele sale, stilul său, editat în 1922; în ed. definitivă — N.R.F., 1935, sub titlul *Gustave Flaubert*.

Paul Valéry, exegeză de tipul *Poeziei lui Mallarmé*, editată în *Cahiers Verts*, 1923.

Amiel (1929) şi *Mistral* (1930) „reflecţii biografice" editate în colecţia de biografii de la Hachette — *Le passé vivant* — şi un *Stendhal* în colecţia *Les romantiques* a editurii Hachette, 1931.

Lăsînd deoparte volumele de studii politice, ar trebui să adăugăm, aici, alte două categorii de lucrări cu caracter monografic:

volumul *Intérieurs*, editat în 1924 şi cuprinzînd trei studii monografice publicate anterior în reviste (*Fromentin, Baudelaire, Amiel*) la care s-ar putea alătura studiul *André Gide*, rămas în *Revue de Paris*, din 1927;

apoi volumele unitar concepute, dar editate postum după notițele unei redactări nefinite:

Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours (editată de Léon Bopp și Jean Paulhan, 1936)

și un *Montaigne*, editat la Gallimard, abia în 1963 (ambele fragmentar cuprinse în diverse publicații anterioare).

b) În al doilea rînd, seria *Reflecțiilor* din *N.R.F.*, din 1919 pînă în luna morții sale, aprilie 1936; și multele articole risipite prin diverse publicații din Franța și străinătate.

Thibaudet și-a alcătuit puține volume din suita articolelor sale:

Les Princes Lorrains, în *Cahiers Verts*, 1924;

Étranger, culegere a cinci articole din *N.R.F.*, foarte puțin cunoscută, editată la Geneva, în 1925, cu destinație engleză și cu subtitlul *Études de littérature anglaise (Centenarul lui H. Spencer, Centenarul lui George Eliot, Despre romanul englez; Notă despre Edgar Poe; Anatole France în Anglia).*

Le liseur de romans, editată în 1925, la editura Crès et Co., pe baza textelor din *N.R.F.* și a unei conferințe cu același titlu ținută la Strasbourg și la Bruxelles.

După moartea sa, Jean Paulhan și Léon Bopp au organizat editarea *Reflecțiilor* din *N.R.F.* în volume, inițial concepute pe serii tematice (despre roman, despre poezie, despre critică etc.). Războiul, ca și inegala împărțire tematică a articolelor au dus la editarea, pînă în prezent, doar a volumelor de:

Reflecții despre roman, 1938; *Reflecții despre literatură*, 1938; *Reflecții despre critică*, 1939; și un al doilea volum de *Reflecții despre literatură*, 1941.

c) În fine, alături de seria *Reflecțiilor despre critică* lucrarea metodologică de sinteză:

Physiologie de la critique în colecția *Les Essais Critiques* a editurii Nouvelle Revue Critique, Paris, 1930 (reeditată recent la Librairie Nizet, Paris, 1962).

A despărți astfel întregul, după criterii de organizare și de tematică, e, firește, în opoziție cu lecția thibaudeană care ne cere „un sistem în stare să ne așeze în centrul unei opere de artă", „să ne facă să o urmărim înăuntrul ei, să-i adaptăm ondulația și ritmul" (*Trente ans*, tomul I).

Dar, pe de o parte, opera unui critic literar, fiind înainte de toate o operă de idei, poate fi surprinsă în ondulația și ritmul ei dacă îi înțelegem continuitatea și unitatea dialectică, fie și cînd o supunem unei sistematizări exterioare (cum făcea Thibaudet însuși în *Treizeci de ani*). A confunda ideea urmăririi unei durate cu aceea a reconstituirii biografice și cronologice, în mod obligatoriu, cum crede biograful lui Thibaudet, John C. Davies (*L'oeuvre critique d'Albert Thibaudet*, teză de doctorat la Paris, editată la Geneva și Lille în 1955), e cel puțin tot atît de anti-thibaudean. (De altfel, urmărirea cronologică îl duce pe acest biograf la o destul de ingenuă concepție organicistă despre nașterea, creșterea și decăderea operei lui Thibaudet.) Pe de altă parte, cerințele informative ale unui studiu introductiv ca acela de față impun o „amînare", pentru ultima lui parte, a ceea ce Thibaudet numea „sinteza diviziunilor" și „critica sintezei".

Amplul studiu despre cei *Treizeci de ani* își propune să cerceteze nu atît o generație literară cît principalele curente de idei ale unei generații literare — ale aceleia afirmate între 1890 și 1920 (deci propria lui generație). Întreaga discuție critică în jurul celor trei autori aleși (după afirmația lui M. Martin du Gard ar fi trebuit să urmeze și un al patrulea — Jean Jaurès; după alții, un volum de sinteză intitulat *Une génération*) e făcută în sensul însușirii fiecărui punct de vedere, urmate de privirea lui din punctul de vedere opus, și în succesiune, ca o arhitectură firească a contrariilor în mers, ca o alternare de plinuri și goluri, de clasicism și romantism, de conservatorism și progresism. Erau înfățișate trei concepții de „continuitate": aceea a lui Maurras, care vedea o continuitate națională strînsă în jurul tradițiilor monarhice și respingea revoluția; aceea a lui Barrès, teoretic diferențiată de prima și concepută ca o „continuitate a dezvoltării umane... dintr-o adîncime spre o culme, dintr-o rădăcină spre ramuri, de la un individ voluntar la o disciplină națională"; și aceea, bergsoniană, „continuitate a lumii interioare și a universului" identificate cu durata. Ideile lui Maurras, Thibaudet le receptează în virtutea pluralismului, ca decurgînd firesc din necesitatea unui politician de „a ieși din starea de libertate" și de a opta definitiv pentru un unic — și unilateral — principiu, folosit ca steag al acțiunii. Gîndul de a-și însuși punctul de vedere opus îl face pe Thibaudet să prezinte într-o „durată" vie dogmatismul retrograd al lui Maurras. Cele patru părţi ale cărţii pe care i le închină încearcă reconstituirea „pozitivă" a universului maurrasian: I — *Lumina Aticii;* II — *Aerul Provenţei;* III — *Piatra Romei;* IV — *Pămîntul Franţei.* Iluzia e a unei consecinţe explicabile prin succesiunea cultului elen cu acela al acţiunii unei regiuni-bastion, cu cultul catolicismului militant şi al unei monarhii catolice tradiţionale. (Thibaudet n-a apucat să-l vadă pe bătrînul mentor al dominaţiei latino-catolico-clasiciste, şovin şi intolerant în genere, dar mai ales antigerman, antiprotestant şi antiromantic, aliindu-se cu cotropitorii hitlerişti care însumau la culme trăsăturile împotriva cărora îşi declanşase Maurras cruciada.) Thibaudet respinge intoleranţa maurrasiană în numele toleranţei şi îi obiectează incapacitatea de a-şi înfăţişa ambele versante ale Acropolei. Ideii maurrasiene de tradiţie ca fixare într-o presupusă culme aflată în trecut, îi opune ideea de tradiţie „în durată", adică de tradiţie vie, exprimată printr-un *lanţ* sau printr-un *şir (chaîne, ligne).*

Tomul II e numai aparent o biografie a lui Barrès omul (şi acesta se va simţi chiar jignit că i se ignoră datele vieţii sale exterioare). E istoria unei anumite „vieţi literare", a unei „cariere", marcate prin suita cărţilor apărute. Semnificativă pentru că e, tocmai astfel văzută, o viaţă „tipică", „cu un amestec indisolubil de reuşite şi de eşecuri şi al cărei act se afirmă şi creşte — ca de obicei — pe solul posibilităţilor eşuate". Cartea despre Barrès îl situează pe acesta în şirul scriitorilor care, deşi în aceeaşi măsură analişti, romancieri şi ideologi, se caracterizau mai puţin prin registrul creaţiei şi al ideilor şi mai mult prin acela al autoanalizei exteriorizate. Acest „registru" Barrès îl realizează printr-un dualism de umbră şi lumină, de viaţă intimă şi acţiune socială, de „gîndire solitară" şi „gîndire solidară" — în mare printr-o latură egotistă şi o alta naţionalistă. Cele patru capitole ale cărţii sînt închinate „registrului prim" (*figura individuală, figura socială*), registrului creator (*figurile de roman)* şi celui al sistemului de idei şi acţiune publică (*Tehnicile).* Vechiul barrèsist pune, de fapt, accentul pe aspectele care făcuseră din Barrès, în jurul lui 1890, un idol al tineretului. Cu dragostea păstrată, îl priveşte însă în schimbarea continuă implicată de însăşi durata vieţii lui, şi de pe versantul opus, sau mai ales de pe acest versant. Naţionalismul lui Barrès e pentru el un semiadevăr care cheamă contrariul, care poate fi judecat prin prisma internaţionalismului — şi Thibaudet, aici, e mai internaţionalist decît de obicei. Dar naţionalismul oricărei naţiuni îşi stimulează contrariul şi în alt sens: stîrnind naţionalismul naţiunilor împotriva cărora se vrea îndreptat. Naţionalismul lui Barrès era, în primul rînd, antigermanism, ca şi cel al lui Maurras în aceeaşi epocă. „Nu mă pot împiedica, scria Thibaudet despre acest naţionalism, să mi-l închipui transpus pe de-a-ntregul sub o pană germană, în cărbune german, pentru fochiştii maşinii germanizatoare"... Un Barrès german ar fi fost tot atît de pasionant şi tot atît de justificat ca acela francez şi barrèsismul poate deveni o doctrină a şovinilor germani (a şi devenit! cum şi gîndiriştii noştri, ortodoxişti, erau în admiraţie pentru catolicul Maurras). „Nici nu-l blamez, nici nu-l aprob pe d. Barrès" — scria Thibaudet. „Cred doar că se pune întrebarea: e oare interesul unei naţiuni să furnizeze pe gratis materiale şi subiecte urii altei naţiuni?" „Nu există un singur *naţionalism* — ci *naţionalismul*" — glosa criticul pentru a conchide că singura cale pentru o adevărată coexistenţă paşnică a naţiunilor e dispariţia oricărui naţionalism.

Primele două volume ale trilogiei sînt, cum se vede, mai mult din domeniul unei alte lucrări thibaudeene — *Ideile politice ale Franţei*, în care, respingînd divizarea acestora după criteriul formal al partidelor, le discută ca mişcări ale unei gîndiri naţionale din care fiecare în parte se vrea singura, în vreme ce realitatea îi opune contrariul. Cărţile despre Maurras şi Barrès se întîlnesc în aceea a *Prinţilor loreni*, cartea despre guvernarea „moştenitorilor". Contrariul acesteia e sintetizat în *Republica profesorilor*. O tîrzie opoziţie avea să o sugereze una din reflecţiile politice (din *N.R.F.*, decembrie 1928): *Barrès* şi *Jaurès*. *Barrès* de Thibaudet apăruse în 1921; în 1923, Barrès a murit. La comemorarea a cinci ani, Thibaudet avea să compare „golul lăsat în 1923 de Maurice Barrès cu cel lăsat de Jaurès în 1914". Pentru „cititorul de stînga" care s-ar indigna de alăturare, Thibaudet se grăbea să precizeze: „Compară golurile lăsate, nu pe cei doi oameni". Pentru că Barrès şi Jaurès „dispar în momentul precis în care linia destinului lor implică, într-o activitate încă tînără şi suplă, un maximum de optare, de tragism — de libertate", „în momentul în care trecutul nu mai e bun de nimic... în care fie îţi pierzi viaţa, fie găseşti în granitul dur punctul unei pătrunderi eroice".

În ce-l priveşte pe Jaurès: „Nu tragismul lui Jaurès asasinat, ci tragismul păcii asasinate, tragismul acesta care trebuie să fi răsunat în inima largă a lui Jaurès ca într-un difuzor natural... căci Jaurès voise să fie şi fusese aceasta: un chip al păcii — chipul păcii..." „Şi Barrès? Ce contrast! Jaurès se izbeşte de zidul tragic. E strivit de propriul lui destin. Celălalt e exaltat de destinul pe care şi-l alesese — de războiul pe care-l aşteptase. Dar cel căruia i se împlineşte destinul, în acest caz, nu mai are de ales, e scutit de tragismul eroismului. Scutit de tragism, e pîndit de comic." „În tot timpul războiului, pentru cei de pe front, el personifică ziaristica din spatele frontului. N-a avut parte de o mare nedreptate, ci de o meschină nedreptate!" Iar după război i s-ar fi putut spune, parafrazînd o frază care-i plăcuse mult altădată, a mareşalului Ney consolînd un ostaş căzut cu gîndul că e „o victimă a războiului", inevitabilă: „Ce să vă fac, d-le Barrès, sînteţi o victimă a păcii!"

Care e locul ocupat de aceste cărţi ale lui Thibaudet în istoria literaturii? În primul rînd, unul rezervat de el însuşi capitolelor de caracterizare a unei generaţii literare prin „mentorii ei", prin „ideile ei regente". În al doilea rînd, unul în filiera cea mai autentică a lui Sainte-Beuve, dar transformată, prin bergsonism, în sensul studiului lui Proust *Impotriva metodei lui Sainte-Beuve*. Cartea despre Barrès va rămîne, poate mai mult decît unele opere ale lui Barrès însuşi, deşi în ultima vreme se poate constata o renaştere a cultului pentru autorul *Colinei inspirate*. Cititorilor de azi le apar infinit superioare, nu numai prin documentare, ci şi prin analiza literară sistematică, lucrările lui Pierre Moreau (1946), René Lalou (1951) sau J. M. Domenach (1960) despre Barrès. Dar cartea lui Thibaudet e o valoare în sine, oricîte documente s-ar descoperi pentru biografia scriitorului şi oricît de atent ar fi analizate operele sale. E o carte a unui *destin*, preţioasă ca „roman de idei", cu un personaj surprins în ritmul dezvoltării sale interioare. Thibaudet, ca şi Sainte-Beuve, îşi integrează o asemenea carte într-o galerie de destine, alcătuind „familii de spirite". Dar anecdotica exterioară, discuţia logică, „fiziologia" sainte-beuviană sînt înlocuite cu fiziologia eului văzut în interiorul său, confruntat cu chipurile ce-l exteriorizează în acţiune şi cu virtualităţile nerealizate pe care chiar acestea le invocă.

Volumul închinat lui Barrès e tipul monografiei thibaudeene. Cartea despre Flaubert e desăvîrşirea lui — şi numai în acest sens se poate spune că de-aici încolo Thibaudet nu mai evoluează.

Volumul *Mallarmé* eludase, voit, biografia poetului. *Barrès* o subsumează unei biografii a operei şi cronologia ei exterioară e jertfită duratei bergsoniene a timpului continuu. *Flaubert* e biografie şi analiză literară în acelaşi timp. Succesiunea capitolelor e aceea a datelor istorice: primii ani, primele iubiri, călătoria în Orient, prima operă, a doua etc. Anecdotismul documentar abundă sainte-beuvian. Corespondenţa e larg folosită. Cheile personajelor sînt studiate cu migală. Lucrarea are la bază materialul fişat al unei ediţii Flaubert, cu tabel cronologic (păstrat în ediţia actuală a lui R. Dumesnil), variante şi note. În esenţa ei, monografia lui Thibaudet e „exhaustivă". Capitolul despre *Stilul lui Flaubert*, — ultimul — şi singurul tratat în afara biografiei, e antologic şi cuminte: l-ar fi putut scrie şi un lansonian inteligent şi talentat. Capitolul de concluzii e un excelent capitol de istorie literară care stabileşte locul lui Flaubert în tradiţia romanului francez.

Dar, dincolo de toate acestea, cartea lui Thibaudet e mare prin altceva, şi capitolul-cheie al ei e cel intitulat *Laboratorul lui Flaubert*. E cartea unui alt destin decît acela al lui Barrès, cartea unui „creator de viaţă", a destinului unui romancier. Acest destin e reconstituit de Thibaudet prin însuşirea ritmului unei biografii interioare care e neîncetat faţa reală a celei exterioare, doar aparente. *Laboratorul lui Flaubert* e sediul alchimiei romaneşti în care nu numai *Doamna Bovary e Flaubert (Madame Bovary c'est moi)*, ci şi *Flaubert e Doamna Bovary*. Paralela celor două biografii e aceea a omului care se prezintă conştient — şi fals — în *Corespondenţă* ca şi în scrierile cu caracter autobiografic şi aceea a omului care îşi realizează, inconştient, virtualităţile, în romanele sale cele mai „obiective". Un Flaubert autentic, indicat de opera sa şi confruntat cu acel Flaubert convenţional al existenţei sale practice.

Thibaudet reia astfel firul pe care critica franceză îl întrerupsese prin discipolii lui Sainte-Beuve. Discipolii, continuatori fideli şi critici raţionalişti, preiau partea moartă a magistrului. Partea vie îşi aşteaptă continuarea dialectică, nu mecanică. Innodînd firul rupt, Thibaudet îl întoarce pe partea cealaltă. Magistrul plecase de la om la operă, văzînd în operă creaţia omului. Thibaudet pleacă de la operă la om, văzînd în om creaţia operei, în sensul că destinul și chipul lui nu apar în autenticitatea lor decît *în urma* operei. Sainte-Beuve excelase în înțelegerea lui Montaigne, a cărui operă s-a vrut creatoarea autorului ei, a unui Montaigne care s-a descris pe sine prin operă, nemijlocit. Thibaudet va excela, continuîndu-l dialectic, în înțelegerea unor scriitori a căror operă s-a vrut, programatic, desprinsă de autorul ei și în care acest autor își descrie virtualitățile prin mijlocirea unor personaje exterioare lui, dar care, de fapt, îl definesc.

„Romanului de idei" pe care-l scrie Thibaudet îi urmează astfel „romanul vieților netrăite", care e urmarea și împlinirea celuilalt.

De aici o „teorie a personajelor" dintre cele mai fertile în istoria criticii. Autobiografia propriu-zisă, chiar cînd e de sinceritatea confesiunilor lui Rousseau, e restrînsă la forța de autocunoaștere analitică, rațională. Adevărata autobiografie e cealaltă, implicată în creație, cu sau fără voia autorului. Criticul, știind că găsește într-o operă (cum scrie în studiul despre *Gide* în 1927), „variații, translații sau chiar răsturnări ale personalității", o va identifica și reconstitui pe aceasta nu din schema ei aparentă, ci din aceste „variații, translații și răsturnări" care îi dau „durata" profundă a eului. Problema e, va scrie Thibaudet într-o *Reflecție* din noiembrie 1928, a „raporturilor dintre autobiografie și roman". Ce e romanesc într-o autobiografie și ce e autobiografie într-un roman? „Ce e romanesc într-o autobiografie aproape pură ca romanele lui Fromentin și Vallès? Ce e autobiografic într-un romancier aproape pur ca Balzac?" Răspunsul era cel care-l ispitea pe Gide să pună drept motto la *Les Faux-monnayeurs* cuvintele lui Thibaudet: „E foarte rar ca un autor care se expune într-un roman să facă din el însuși un individ viu... Romancierul autentic își creează personajele pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile; romancierul factice le creează pe linia unică a vieții sale reale. Geniul romanului face să trăiască posibilul; nu face să retrăiască realul". Sînt cuvintele aflate în articolele din 1912 despre *Estetica romanului*. Această înțelegere a raportului dintre autobiografie și roman prezidase și la scrierea părții a treia despre Barrès. Cei șapte loreni din *Romanul energiei naționale* sînt „un fel de Barrès eșuați, de Barrès posibili, cărora le găsea, sondîndu-și sensibilitatea, momelile disponibile, rădăcinile curente sau mlaștinile de viață încetinită, specializată, împiedicată, în care, cu mai puţină supleţe vie şi cu o moştenire mai săracă, ar fi putut rămîne prins". Dar romanul lui Barrès e înainte de toate al unui analist şi al unui om de acţiune; trecerea la „romanul vieţilor netrăite" înseamnă trecerea la istoria vieţii creatoare a unui romancier şi *Flaubert* arată cum ar fi putut fi o serie de monografii thibaudeene despre Balzac şi Stendhal, despre Zola şi France, despre Gide şi, de l-ar fi cunoscut, despre Malraux.

Dar monografia unui poet? O dăduse, cu *Mallarmé*, desprinzînd-o din biografie şi reconstituind o figură mitică a poetului din mişcarea poeziei sale ideale confruntate cu aceea a poeziei realizate. Aplicată oarecum la studiul despre Paul Valéry, aceeaşi metodă produce dezamăgire. Cartea apare mai curînd o exegeză a unei poezii ermetice şi traducerea în proză a versurilor valéryene irită. O discuţie destul de aprinsă se desfăşoară chiar în *N.R.F.*, cu asentimentul lui Paul Valéry însuşi, mai crispat decît în 1912 cînd se vede şi el „redus la tipul bergsonian" (deşi criticul precizase că nu e vorba de afirmarea unei influenţe, ci de o firească viziune contemporană). Dezbaterea din 1925—1926 în jurul *poeziei pure* a abatelui Bremond dă, în fond, dreptate punctului de vedere al lui Thibaudet, redemonstrat în articolul *Epilog la Poezia lui Stéphane Mallarmé* (publicat cu prilejul reeditării monografiei din 1912). Istoriile literare ulterioare îi continuă, în fond, metoda, de la Marcel Raymond (*De Baudelaire au Surréalisme*, 1933, cap. VII — *Paul Valéry sau clasicul simbolismului)* pînă la Gaëtan Picon şi Boisdeffre. Dar succesiunea volumelor consacrate lui Valéry din 1923 pînă azi (peste douăzeci, de la acela al d-rei Émilie Noulet, din 1927, pînă la cele ale lui Maurice Bémol, 1949; A. Henry, 1952; Jacques Charpier, 1954; Edmée de la Rochefoucauld, 1956; Henri Mondor, 1957; Julien-Cain, 1958; Borne-Joffroy, 1960) l-a lăsat în umbră pe acela al lui Thibaudet; după cum, în privinţa exegezelor valéryene, a fost mult umbrit, nu atît de *Comentariile la Charmes* ale lui Alain (1928), cît de *Explicarea Cimitirului marin* a lui Gustave Cohen (reed. 1946). Nu a avut o soartă mai bună excelentul studiu despre *Baudelaire*, cuprins în *Intérieurs*. Thibaudet premergea o bibliografie baudelairiană care vede în *Florile răului* marea revoluţie a poeziei moderne (v. *De la Baudelaire la suprarealism)* în vreme ce el, reprezentant al unei generaţii care mai avea să-l apere pe *Baudelaire*, îi fixa locul în tradiție. Studiul lui e fundamental pentru aceeași înțelegere a destinului unui creator văzut prin prisma operei sale și confruntat cu existența lui cotidiană. În ciuda diferențelor de concepție filozofică și estetică, în filiera studiilor baudelairiene, cel mai aproape de viziunea lui Thibaudet avea să fie Sartre, care, probabil, o ignorase.

În orice caz, se poate spune că nu poeților era chemat mai ales să-și consacre monografiile Thibaudet, care debutase masiv cu un *Mallarmé*. Pasiunea lui pentru viața aflată în cărți, mai intensă și mai reală decît cea reală, îl destina reconstituirii destinelor de romancieri, destinelor celor ce se regăsesc în durata personajelor lor. Din păcate, profesorul de la Geneva nu mai avea timpul necesar pentru alte cărți de dimensiunile, cantitative și calitative, ale unui *Flaubert*, deși, după cum mărturisesc contemporanii, forța lui de muncă rămăsese încă excepțională. Scria pînă și în trenul care-l ducea săptămînal de la Geneva la Tournus, unde își avea nu căminul, ci biblioteca, sediul lui stabil de celibatar închinat literaturii ca un călugăr lui Isus. Volumul *Stendhal* din Hachette e o inteligentă sinteză a unui profesor luminat; putea înlocui cu succes întreaga bibliografie universitară de dinainte de el, de la studiul clasic al lui Brunetière din 1906 pînă la curentele manuale lansoniene. *Stendhal* al lui Alain, din 1934, cu o destinație identică în fond, îl concura încă de pe atunci. Iar azi Stendhal e obiectul unor studii de o amploare incomparabilă cu aceea din vremea lui Thibaudet, de n-am aminti decît de suita lui Henri Martineau, editorul *Operelor complete* în 79 volume (Marele premiu de literatură al Academiei Franceze) sau de *Studiile stendhaliene* ale lui François Michel (ed. în 1957, la un an după moartea autorului lor, politehnician cu pasionantă colaborare la *Serile Clubului Stendhal*). *Amiel* și *Mistral* apar în anii modei, pe care o va ironiza Thibaudet, a biografiilor romanțate, născute pe urmele cărților lui Maurois. Valoarea lor e dată de reluarea metodei ce a prezidat reconstituirea unui Flaubert creat de opera sa, dar, deși fără concesii „romanțării", biograficul rămîne dominant și personajul Amiel ca și personajul Mistral sînt mai puțin vii decît personajul Flaubert, întocmai ca personajele de autobiografie aproape pură de care vorbea Thibaudet. Dincolo de valoarea lor intrinsecă, cele două cărți ce se vor „mai curînd reflecții biografice în marginea" lui Amiel sau a lui Mistral decît „biografii propriu-zise" reluau însă unitatea concepției lui Thibaudet despre istoria și destinul literaturii franceze. Peisajul acesteia, Thibaudet îl vede atît în timp cît și în spațiu ca o unitate a contrariilor și ideea „unei geografii literare" (pentru care pleda într-un articol din *N.R.F.*) îl ispitea de la început, cu aceeași viziune a arhitecturii necesare. Evident, îndelungatul stagiu la Geneva poate explica suficient preocuparea pentru Amiel; după cum legăturile cu Provența, din timpul profesoratului de liceu, studiul despre Maurras, și centenarul lui Mistral ar putea explica suficient preocuparea pentru aceasta din urmă. Însă Thibaudet își integrează contactele incidentale în sensul interpretării de ansamblu. Nu scrie despre Amiel ca prieten al Elveției, nici despre Mistral ca prieten al Provenței. Ci „pur și simplu pentru că e un critic literar francez". În istoria literaturii naționale va studia cu atenție „influența Genevei", filiația Rousseau-Necker-Staël, după cum va studia aportul propriu al „renașterii provensale". Literatura franceză, asemenea celei eline, și-a realizat unitatea estetică mai ales „pe drumul regal, prin marele asalt central al literaturii pariziene, care merge de la Villon pînă la Proust, la Valéry, la prietenii și maeștrii noștri de azi". Dar această unitate e, și ea, o unitate a contrariilor, iar în marginea drumului central, reliefîndu-l prin diferențiere, se află „drumurile care au fost deschise și n-au ajuns la capătul lor"; îndeosebi drumul literaturii franceze din Elveția (și al protestanților emigrați) și drumul literaturii în *langue d'oc* a francezilor din Provența. „Principiul diversității", al „pluralismului de drept" se întîlnește astfel cu principiul geografiei literare a centrului, a Nordului și a Sudului, a „bastioanelor" etc. Centrul clasicist și parizian apare astfel mărginit, prin cărțile lui Thibaudet despre Amiel și Mistral, de o „țară a visului" (*La part du rêve*) și de un „imperiu" sau „o republică a soarelui" (*L'Empire* sau *La République du Soleil*). Biografiile acestea sînt ale unor eroi reprezentativi. În același timp sînt prismele opuse prin care privește Thibaudet: ionicul Thibaudet față în față cu doricul Thibaudet. Dar, mai ales, ionicul, cel ce se regăsește pe sine în *Jurnalul* lui Amiel căruia îi închinase studiul din *Intérieurs*, pe care nici o revistă franceză nu acceptase să-l publice; și în legătură cu confesiile căruia articolul *Jurnale intime* din *N.R.F.* va constitui o profesie de credință a „celibatului spiritual", a intelectualului care nu are altă familie decît biblioteca, e interiorizat, timid în societate și ingenuu în raporturile erotice, cu sensibilitatea ascuțită care poate apărea ridicolă în ochii lumii. Studiul despre Gide — schiță monografică — e istoria altui spirit înrudit confesional, al unui protestant din interiorul Franței, în care catolicul Thibaudet își recuperează o virtualitate, el, fiul iezuitului din Cluny și al jansenistei din Tournus. Ca și monografia, rămasă în manuscris, despre Montaigne, părintele spiritului critic ca și al introspecției, căruia îi închină de-a lungul activității sale un cult continuu, Thibaudet urmărește destinul lui Montaigne și ritmul alternativ al tradiției sale în literatura franceză. Golul editării lui Montaigne în timpul dominației clasiciste e una dintre dramele spiritului național care în *mod necesar* îl alungă la un moment dat pe Montaigne din patrimoniul său pentru a-și alunga propriile îndoieli; pentru a-și frîna scepticismul și pluralismul și a-și croi drumul ferm al opțiunii unice. De la Voltaire la Sainte-Beuve, destinul postum al *Eseurilor* evoluează de la criticism la epicureismul interiorizării intelectuale, pentru a renaște cu valențele sale profunde în opera lui Marcel Proust, integrat în tradiția franceză pe de o parte în filiera unui Saint-Simon, pe de alta în filiera unui Montaigne. Între Sainte-Beuve și el însuși, spune Thibaudet, se intercalează în istoria criticii literare franceze două generații (Taine urmat de Brunetière-Faguet-Lemaître) care „n-au trăit propriu-zis cu Montaigne". Brunetière fusese un „spirit esențialmente antimontanist", prin însuși dogmatismul său clasicizant, deși „a vorbit excelent despre Montaigne în vol. I din *Istoria literaturii franceze clasice*". Faguet, psihologul raționalist, nu s-a apropiat decît superficial de Montaigne. Iar Lemaître, care „era din dioceza lui", dar avea o cultură clasică, „nu-l citea și nu vorbea de el". În 1933, cînd Thibaudet scotea în colecția *Pléiade* a editurii Gallimard o ediție într-un volum din *Eseuri*, cu cronologie și notă bibliografică, anunța pe curînd un *Montaigne* la Grasset. Dacă nu l-a încheiat sau nu l-a definitivat e, fără îndoială, pentru că era obsedat de imposibilitatea definitivării unui obiect prin sine indefinit cum e spiritul montanian, simbol al duratei gîndirii umane în sens bergsonian și thibaudean.

Aceeași obsesie a prezidat lucrul niciodată încheiat la *Istoria literaturii franceze*, desfășurat îndelung cu intenția nu de a adăuga încă un manual la cele atît de utile ale lui Brunetière și

Lanson, ci de a surprinde „durata" vie a literaturii franceze în mişcarea ei prin lupta contrariilor în sensul unităţii căutate, de la origine pînă în zilele noastre. Fişe şi chiar capitole (ca acelea despre Boileau publicat postum în *Tableau de la littérature française* din Gallimard, cu prefaţa lui Gide) sînt gata pentru întreaga istorie. Redactată într-o formă apropiată de aceea destinată tiparului se afla, în 1936, probabil numai ultima parte, de la 1789 pînă în contemporaneitate — aceea pe care o editează postum Jean Paulhan, tînăr coleg de redacţie (n. 1884, secretar al *N.R.F.* din 1920 şi director din 1925, cel care, în 1941, va întemeia seria clandestină din *Lettres Françaises*) şi Léon Bopp, tînăr critic şi romancier de origine elveţiană (n. 1896).

Într-o ţară ca Franţa, unde de peste o sută de ani se succed istoriile literare, alcătuirea unei noi istorii e o întreprindere în acelaşi timp lesnicioasă şi dificilă. Autorul de după 1900 nu ia de la capăt o treabă de mult întocmită. De la Brunetière şi de la şcoala lansoniană, el dispune de toate datele fundamentale de care are nevoie şi de esenţialele ediţii de opere complete, de bibliografii minuţioase şi de o arhivă definitiv sistematizată. Acoperirea „petelor albe", ţelul lansonienilor, rămîne în urmă şi numai specialiştii unor jumătăţi şi sferturi de secole, editorii şi biografii continuă desţelenirea unor tărîmuri relativ încă necunoscute. În această situaţie, cînd un autor concepe nu o istorie a unei singure epoci, în care aportul documentar şi exegeza sînt practic infinite, ci o istorie a întregii literaturi franceze, el pune, de obicei, la îndemîna diferitelor categorii de studioşi (tineret şcolar şi studenţesc, profesori de liceu, oameni din alte ţări dornici să se informeze) un *manual*. În şcoala franceză, pe lîngă *Lanson*, care e instrumentul de bază al liceenilor, editat de Hachette de zeci de ani cu suplimentări post-lansoniene, circulă manualele de diferite nivele, de la *Des Granges* şi *Calvet* pînă la *Audic şi Crouzet*. Interesul comercial, independent de maxima onestitate şi de nobilul dezinteres al omului de ştiinţă de tip Lanson, îşi are, evident, cuvîntul, fără a scădea, de altfel, valoarea documentară şi utilitatea şcolară a cărţilor. În ordinea manualelor intră, de asemenea, şi istoriile literare erudite necesare în biblioteca oricărui profesionist. Alături de rolul unui *Petit Larousse* pe care-l are un *Lanson*, apare rolul unui *Grand Larousse*, în masive tomuri alcătuite de colective savante, de tipul celor conduse de Petit de Julleville sau de Bédier și Hazard. Valoarea acestora diferă de la caz la caz și, dacă marele *Petit* e de mult uitat, *Istoria* condusă de Joseph Bédier și Paul Hazard constituie o lucrare pe care intelectualitatea și erudiția o păstrează realmente fundamentală pentru orice cercetător. Dar aceste istorii se studiază sau se consultă, *nu se citesc*. Ele nu sînt creații individuale. Sainte-Beuve e citit, ca scriitor, pentru el însuși, nu doar pentru materialul instructiv pe care-l oferă (și care, cu trecerea timpului, poate apărea lacunar, discutabil, contestabil). Dacă Sainte-Beuve ar fi dat o istorie a literaturii franceze, integrînd într-o unitate succesiunea „familiilor de spirite", istoria lui ar fi fost un original roman al creativității franceze, pe care nici un manual ulterior, „adus la zi" nu l-ar fi putut înlocui. Thibaudet își concepe istoria, chiar cînd folosește și el termenul de *manual*, ca pe un *anti-manual*, în spirit sainte-beuvian, oferind cititorului o înțelegere modernă a fenomenului literar francez în evoluție. *Istoria* sa e o carte de tipul aceleia despre Flaubert: în care creatorul literaturii își are propria-i istorie obiectivă și e, în același timp, creat de literatura sa. Un roman al *duratei vii* a literaturii franceze de la origine pînă în zilele noastre.

Pentru partea pe care o cunoaștem, aceea de la 1789 încoace, crea pentru prima dată un asemenea „roman istoric", neprecedat de nici un Nisard și de nici un Brunetière. Pînă în 1936 apar, în Franța, mai multe „istorii ale literaturii contemporane". Cînd nu sînt însă manifeste ale unei școli, acestea sînt, iar, manuale de școală, cu nivelul cel mai înalt atins de neobositul René Lalou, a cărui istorie (de la 1870 pînă în prezent) apare în ediția I din 1922 și e, de atunci, reeditată, îmbogățită, pusă la punct, extinsă la două mari volume (din 1946), rezumată în cărticele pentru colecția *Que sais-je?* etc.... Astăzi, pentru aceeași epocă, există excelentul manual al lui Henri Clouard (*Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, 2 vol., 1947—1949). Dar o carte originală despre istoria vie a epocii, scrisă pentru sensul ei, nu pentru informare și clasificare, în afara aceleia a lui Thibaudet nu a apărut decît după ea — și se numește *De la Baudelaire la suprarealism* a lui Marcel Raymond. Asemenea cărți nu se declasează niciodată, nici cînd li se alătură succesiunea altora de acolași gen, nici cînd rămîn în urma manualelor necontenit puse la curent cu datele ca și cu judecățile recente.

Thibaudet se adresează nu celor ce învață literatura franceză, nici celor ce așteaptă o enciclopedie a ei. Erudiția lui e infrastructurală. Cititorul neavizat are nevoie de ajutorul celor mai minuțioase enciclopedii pentru a identifica miile de nume, titluri, personaje și episoade literare pe care Thibaudet le citează aluziv, ca într-o discuție între savanți în care orice datare e de prisos, dezbaterea desfășurîndu-se doar asupra interpretării. O indicație biobibliografică apare cînd însăși dezbaterea o comportă, ca un argument sau ca un simptom necesar diagnosticului. Pentru un cititor neavizat, *Istoria* lui Thibaudet trebuie să fie citită cu un ghid biobibliografic în anexă.

Pentru Thibaudet, cartea despre viața literaturii franceze de la 1789 pînă în 1935 trebuia să rezolve problema insolubilă a sistematizării unei durate vii. „A fi istoric — spusese el în *Campania cu Tucidide* — înseamnă a decupa sisteme într-o durată." Orice decupare, e, inevitabil, un atentat la viața duratei înseși, dar e, la rîndul ei, inevitabilă. Criticul nu poate decît să încerce sistematizarea care să permită o maximă mulare pe organismul în mișcare continuă al literaturii, cu conștiința compromisului și cu perspectiva reducerii lui pe parcurs.

Thibaudet optează pentru „ordinea generațiilor" în construcția pe care o face: „o ordine care, fără a-i ascunde inconvenientele și arbitrarul, ni se pare că prezintă avantajul de a urmări mai îndeaproape mersul naturii, de a coincide mai fidel cu schimbarea imprevizibilă și cu durata vie, de a adapta mai bine realitatea și produsul unei activități umane la dimensiunile obișnuite ale vieții umane".

Ca să se oprească la ideea decupării pe generații ca fiind cea mai bună dintre toate decupările deopotrivă de străine vieții neîntrerupte, Thibaudet și-a meditat metoda îndelung. Ideea de generație l-a urmărit cînd și-a conceput trilogia celor *Treizeci de ani de viață franceză* ca o suită a generației de mentori pe care propria-i generație a urmat-o. Reflectînd în marginea unei cărți sociologice — o teză de doctorat despre generațiile sociale — Thibaudet se certa, în 1921, cu el însuși, lăsîndu-se alternativ fermecat de construcţie şi aducîndu-şi, lui mai mult decît doctorandului, argumentele lucidităţii critice. Periodizarea după generaţii i se pare în acelaşi timp ispititoare prin perspectiva apropierii de ritmul vieţii istorice, ca şi prin organizarea armonioasă pe care o sugerează, dar şi primejdioasă tocmai prin tentaţia speculaţiilor arbitrare. Succesiunea generaţiilor ar da şi o imagine convingătoare a dialecticii contrariilor, o transferare în timp a simbolului Acropolei, iar Thibaudet se regăsea în formula saint-simonienilor care credeau în alternarea generaţiilor critice şi a celor organice. Din propria-i experienţă ca şi din istorie era cert că „sînt trăsături comune între spiritele aceleiaşi generaţii", după cum era în genere constatat că „o generaţie reacţionează de obicei împotriva generaţiei precedente". Sînt afirmaţiile din ciclul conferinţelor despre *Fiziologia criticii*, în care ordinea generaţiilor e privită, critic, în rînd cu celelalte ordini posibile ale istoriografiei literare. „Dar — adăuga — nu-i adevărat decît în mare şi într-un mod destul de convenţional. Nimic nu-i mai greu decît să defineşti o generaţie... O generaţie nu începe şi nici nu se sfîrşeşte într-un punct precis. Ea aparţine unei continuităţi. A gîndi continuitatea înseamnă a o împărţi în diviziuni care există în noi, pentru comoditatea noastră, şi nu în ea."

Argumentele pro şi contra se echivalează chiar dacă nu anulează contradicţiile înseşi. Desigur, „generaţiile literare sînt obţinute prin abstracţii ale criticii". „Dar critica s-ar deda la jocuri deşarte dacă abstracţiile acestea n-ar fi, într-o anumită măsură, întemeiate pe realitate. Continuul şi discontinuul nu se contrazic cu totul". De la o jumătate de secol la alta se observă în orice caz deosebiri categorice, iar acestea se produc în timp, prin „diferenţe insensibile de la un an la altul" : „vezi că un copil a crescut, dar nu-l vezi crescînd". Periodizarea pe generaţii e, ca orice periodizare, o „construcţie utilă, dar artificială". Începînd el însuşi o astfel de construcţie, Thibaudet „a putut să-şi dea seama cît de greoi se aplicau diviziunile sale la o continuitate, în ce măsură viaţa multiformă a unei generaţii scapă aspectelor la care eşti ispitit să o limitezi, formulelor în care trebuie, de bine de rău, să o fixezi". Şi totuşi „critica, psihologia pot încerca să vadă crescînd o generaţie... A face tabloul viu al unei generaţii franceze, a izola ca artist această generaţie în curgerea continuă a timpului, iată una dintre cele mai frumoase și mai rodnice ambiții ale criticii profesionale."

Adunîndu-și în volumul *Interioare* studiile despre Amiel, Baudelaire și Fromentin, Thibaudet optase pentru această ambiție, cu toate riscurile. Cei trei scriitori „aparțin aceleiași generații" — „generația din care face parte Flaubert, născut și el în 1821", generație care marchează data majoratului pentru secolul al XIX-lea. O „poezie a datelor" se naște din încercarea de a urmări creșterea unei generații în prezența celei anterioare și de a reconstitui, prin succesiunea lor, viața secolului. „Secolul care avea doi ani cînd s-a născut Victor Hugo ajunge la majorat, adică la douăzeci și unu de ani, cînd se nasc Baudelaire și Amiel... Născuți o dată cu secolul major, aceștia au treizeci de ani în momentul loviturii de stat, în anul în care secolul pășește spre cei șaizeci de ani ai săi, cînd devine bătrîn, dezamăgit, experimentat și cam cinic. Asupra acestor date de cotitură ale unui secol, asupra acestor cifre care marchează viața oamenilor, putem visa, ca pitagoricieni, iar cînd se destramă, visurile noastre se ordonează totuși într-un anumit adevăr..."

În 1931, cînd își scrie, în *Nouvelles littéraires*, reflecțiile despre *Generații și expoziții*, tentația acestui vis pitagorician de pe urma căruia se naște totuși un adevăr indică, evident, pasiunea cu care își scrie *Istoria*. Expozițiile universale de pictură ale Franței s-au ținut, din 1855 pînă la 1900, cu o frecvență devenită tradiție, din 11 în 11 ani. Fiecare expoziție a marcat apariția unei noi orientări artistice, a unui tineret diferențiat de fiecare dată, în raport cu cel al expoziției anterioare. Nu e, aici, un fenomen care semnalează intrarea în arenă a unei noi generații, cu o anumită previzibilitate, analogă aceleia care ar împărți cei 100 de ani ai unui secol în trei perioade distincte, pecetluite fiecare de către o generație conducătoare? „Așa cum un secol e alcătuit din trei perioade a treizeci și trei de ani, fiecare dintre aceste perioade e alcătuită din trei perioade a cîte unsprezece ani. Zece pînă la doisprezece ani par într-adevăr durata necesară pentru ca o schimbare să devină perceptibilă, pentru ca două vîrste literare să înceapă a se opune, pentru ca adolescenții de paisprezece ani, care-și mai ascultau cuminți părinții, să se prefacă în tineri de douăzeci și cinci de ani care spun: *Generația noastră* și *Tinerii vor...*"

Visul pitagorician cultivă jocul unei aritmetici a secolului, dar, realmente, ritmul afirmării succesive a tinerilor e sesizat, dincolo de cadrele prestabilite prin cifre. Fărîmiţarea în perioade de unsprezece ani a istoriei literare nu e practic posibilă şi, privită prin prisma respectării continuităţii, ridică în ultimă instanţă la rîndul ei obiecţii, dacă am compara-o cu un jurnal viu al mersului literar, an de an, lună de lună sau chiar zi de zi. Baudelaire se naşte cînd Hugo are nouăsprezece ani, e copil de paisprezece ani cînd celălalt e la treizeci şi trei de ani şi conduce literele franceze; cînd ajunge la douăzeci şi cinci de ani, adică peste unsprezece ani, spune într-adevăr, în opoziţie cu maeştrii vremii, „tinerii vor". Dar *Florile răului* apar în 1857, cînd autorul are treizeci şi şase de ani, fără nici un fel de raport obligatoriu cu data afirmării celorlalţi colegi de generaţie (deşi *Doamna Bovary* apare în acelaşi an). „Expoziţiile" generaţiilor literare nu se succed cu vreo regularitate, şi datele capitale pentru evoluţia unei literaturi naţionale, chiar dacă ar putea fi ordonate ritmic printr-o demonstraţie inteligentă, pot fi răsturnate printr-o alta deopotrivă de convingătoare. Dacă ne-am închipui, ca succesiune semnificativă în poezia franceză, *Nopţile* lui Musset, din 1835—1837, *Spania* lui Gautier din 1845, *Florile răului* din 1857, *Cîntecele lui Maldoror* din 1868, *După-amiaza unui faun* din 1876, *Episoadele* lui Régnier din 1888, şi *Ioana d'Arc* a lui Péguy din 1897, (cînd apare şi *Hrana pămînteană* a lui Gide) ne-am putea face iluzia unei ordonări de tipul Expoziţiilor. Dar e uşor de văzut că titlurile au fost găsite după datele ciclului prestabilit şi nu acestea după titlurile ce se impun de la sine. *Spania* lui Gautier nu e o prezentare a unei noi generaţii, nu numai pentru că autorul e de o vîrstă cu Musset, ci şi pentru că acest volum al său nu marchează nici un fel de „tinerii vor" în opoziţie. În mersul literaturii, datele apar grupate şi evident că, în locul anului 1876, s-ar cere marcat un grup de cîţiva ani decisivi pentru generaţia lui Verlaine şi a lui Mallarmé şi care ar cuprinde, de asemenea, apariţia lui Rimbaud, cu zece ani mai tînăr decît primul şi cu doisprezece ani mai tînăr decît celălalt, fără să semnaleze, la adresa lor, strigătul unei opoziţii. În afara capriciilor imprevizibile şi incalculabile ale manifestării unui geniu creator, ceea ce schimbă mereu ordinea ciclurilor e viaţa socială cu evenimentele ei. Aceasta grăbeşte sau întîrzie o diferenţiere între generaţii şi e limpede că o perioadă ca aceea dintre 1789 și 1802 desparte vîrstele coexistente mai mult decît, altădată, o jumătate de veac stagnant. Thibaudet a înțeles aceasta și și-a amendat construcția în sensul acordării psihologiei individuale cu viața socială. „Istoria literaturii — scria el în reflecțiile din *N.R.F.* despre *Lumea memoriei* din 1925 — ne silește zi de zi să traducem unul într-altul psihologicul și socialul; ea nu s-ar putea considera, de altfel, în aceste domenii, drept o intrusă și poate trage bune învățături din ele ca să-și trateze problemele ce-i sînt specifice." De aceea va renunța, în ciuda jertfirii unor pași vii, la împărțirea pe momente de afirmare a unei noi generații, va menține gruparea a trei generații definitorii pe secol, va data aceste generații nu după nașterea scriitorilor, ci după majoratul lor activ și, mai ales, va stabili axul fiecărei generații în jurul evenimentului epocal, de la sine social-istoric, în raport cu care s-au definit.

Thibaudet retrăiește rînd pe rînd generațiile a căror viață a urmărit-o ca un contemporan în ipostaze succesive. În acest roman-ciclu a cinci generații de scriitori francezi nu se poate spune că generația Revoluției din 1789 i-ar fi mai puțin intimă decît propria-i generație. Ca într-o autentică „regăsire a timpului", trecutul și prezentul reînvie deopotrivă în memoria afectivă a istoricului ce-și amintește existențele revolute și totodată continuate neîncetat în dialectica unui elan vital reconstituit. Dar nu la fel de intimă îi e generația ce trece din prezent în viitor, „generația de la 1914", adică generația urmașilor. Singur spunea, după cum mărturisesc editorii: „Mă simt stingherit în fața perioadei actuale. E încă literatură netriată, perspectiva se schimbă complet. Mă voi mărgini la o simplă schemă". Schemă indiscutabil sugestivă, mai ales pentru intrarea în scena istorică a acestei din urmă generații, pecetluite de primul război mondial. Thibaudet i-a urmărit și, pînă la un moment dat, i-a împărtășit drumul. Grupul *N.R.F.* și însăși activitatea sa constituiseră, pentru cei ce împlineau douăzeci de ani în 1914, o atmosferă literară definitorie. Dar aplicarea mai departe a schemei thibaudeene privind mersul unei generații devine practic imposibilă, chiar dacă detașarea ulterioară, în timp, ar confirma-o. Peisajul literar de după 1918 e în permanentă zguduire. „Revoluțiile" literare se succed și se suprapun și durata însăși a ceea ce ar constitui o generație pare scurtată. Cînd împlinește vîrsta de cotitură de la treizeci și cinci de ani, momentul social e acela al marii crize economice și ceea ce părea să constituie și pentru literatură o criză se dovedește a fi, dimpotrivă, un impuls. Avertismentul social trezește mișcarea literară la o viață nouă. Între 1929 și 1935 se produce un reviriment atît de puternic, încît însăși continuitatea generației e discutabilă și fenomenul sugerează mai curînd nașterea înainte de vreme a generației următoare, care duce de la Aragon și Eluard la Malraux și Saint-Exupéry și de la aceștia la Sartre și Camus.

Primii au douăzeci de ani în 1915—1917, dar, la cotitura din 1930, se întîlnesc cu Malraux care are atunci douăzeci și nouă de ani și e, de curînd, autorul *Cuceritorilor*. Thibaudet nu mai surprinde evenimentul care, în spiritul său, ar putea fi intitulat al producerii unui nou *Geniu*, al viziunii contemporane, cînd apare, în 1933, *Condiția umană*. După toate probabilitățile, nici n-a citit-o, cum n-a citit nici cărțile tulburătoare ale lui Saint-Exupéry, care încep să apară din 1929, deși *Zbor de noapte* are prefața lui Gide, iar întreaga mișcare e o nouă ipostază a grupului de la *N.R.F.*

În preajma morții, cînd își scrie ultimul articol, Thibaudet privește mai mult îndărăt, nu sesizează „unicul“ de curînd revelat și argumentează, în 1936, pe temeiul lecturii lui Jaques Chardonne, reprezentant întîrziat și bătrîn al generației de la 1914 (mai curînd „între generații“, căci e cu zece ani mai în vîrstă decît Aragon și cu numai doisprezece ani mai tînăr decît Thibaudet însuși). Firește, renumele lui Sartre începe abia să se anunțe în 1938, dar omul care are, în anul morții lui Thibaudet, treizeci și unu de ani, e conținut în „elanul vital“ al mișcării literare de după 1930 și pe care criticul încetase, de fapt, să-l mai intuiască (deși prezența lui Sartre se face simțită, totuși, la *N.R.F.* ca și la *Europe* încă înainte de 1935.

★

Locul pe care-l ocupă generația ultimă în *Istoria* lui Thibaudet e sugestiv pentru continuarea celei de-a doua laturi a activității sale, critica literară curentă. În epocă, Thibaudet era cunoscut mai ales prin *Reflecțiile* sale, citite cu pasiune nu numai de francezi. În preconceputa clasificare a autorilor de studii literare în *istorici* și în *critici*, Thibaudet era, în primul rînd, *critic*. Îl situa aici propria-i campanie împotriva istoricilor literari de profesie, școlii lanliteratura însăşi, pe care o reflectă, după cum literatura reflectă existenţa lumii. Nouă şi supremă imposibilitate în raport cu care putem măsura măreţia aspiraţiei critice. Acesta e ciclul fiziologic al unui organism al cărui embrion se dezvoltă la maxima complexitate, organizîndu-şi superior materia pînă la a-şi constata limitele date o dată pentru totdeauna. Metodologia formulată de Thibaudet e o didactică a practicii necesare pe fondul unei demonstraţii filozofice de extremă luciditate; şi o etică a criticului ce-şi salvează demnitatea şi sensul revoltîndu-se neîncetat împotriva condiţiei sale. Aplicativitatea unei asemenea metodologii este în acelaşi timp extrem de largă şi extrem de ineficientă, dacă o privim sub raportul profesional sau sub cel filozofic. Criticul e îndemnat să nu se oprească din construcţia lui la gîndul că şi acesta, ca oricare, e fatal pieritoare.

Thibaudet însuşi a construit neîncetat edificii monumentale, în beton armat, şi castele de cristale închegate mai curînd prin strălucirea jocului de artificii care le cufunda pentru o clipă în aceeaşi lumină vrăjită. Pentru un spirit dispărut abia de treizeci de ani, veşnicia se măsoară prin continuarea prezenţei sale pînă la noi. Fără îndoială, edificiile monumentale de altă dată par azi fie micşorate, fie greoaie, alături de altele, dacă nu mai solide, cel puţin mai avîntate spre înalturi, cu arhitectura lor aerodinamică, din sticlă şi materii plastice. Castelele, cu lucirea lor iluzorie, s-au dezintegrat. Dar pentru cine nu ignoră blocurile masive de dragul liniei moderne care îi e pe plac, Thibaudet îşi păstrează pînă azi tot ce-l constituie şi-l defineşte ca pe unul dintre cei mai mari critici ai Franţei şi ai secolului al XX-lea. Nu numai că nimeni nu poate trece peste monografiile sale decît dacă e un diletant suficient. Dar şi cristalele împrăştiate pe o amplă întindere îşi menţin şi îşi dezvăluie faţetele aprinse de fuzee ale geniului critic.

În Franţa e poate singurul critic la moartea căruia s-au întîlnit elogiile celor mai mari scriitori cu ale unuia dintre cei mai mari filozofi ai epocii. După trei decenii, pomenirea lui e mai puţin frecventă şi calificarea lui de către criticii literari e, nu o dată, sub nivelul superlativelor de altădată, ale bergsonienilor şi ale grupului *N.R.F.* Dar e de remarcat că prezenţa lui în orice istorie literară a Franţei impune, pe lîngă respect, şi rezerve polemice de natura acelora destinate, de obicei, unui autor încă viu. „*Lansoanele*“

puse la punct de urmaşi îl înfăţişează ca pe un inamic demn de stimă, căruia nu i se poate ierta *eseistica.* Descendenţii mişcărilor de avangardă îl înfăţişează ca pe un strămoş venerabil căruia nu i se poate ierta ataşamentul *istoric.* Burgundul zîmbeşte mereu, din înălţimea permanenţelor, atît la pedanteriile unui Brunetière actual, cît şi la anistorismul unor prieteni mai tineri care-i amintesc perfect pe iconoclaştii propriei sale tinereţi. E adevărat că generaţiile noi se pronunţă adesea despre cele mai vechi fără să le cunoască, mai mult citînd decît citind, şi pentru slăvire, şi pentru denigrare. Oricum, despre Thibaudet au apărut pînă acum două monografii — ceea ce e un fenomen rar în istoriografia literară franceză, unde, cu excepţia lui Sainte-Beuve, un critic nu prea constituie azi obiect de studiu. Dintre moderni, nu-l concurează în glorie postumă decît Charles du Bos, dar aici criticul e înviat mai ales prin martorul catolic din *Jurnal* şi *Corespondenţă.* Thibaudet rămîne, fără îndoială, cel mai autentic urmaş al lui Sainte-Beuve, mai ales prin creaţia lui critică, cu miile de pagini autonome ce evocă o lume întreagă, prin portretele şi cancanurile sale de contemporan al tuturor secolelor de literatură franceză. Urmaşul acesta aparţine însă momentului de întemeiere a secolului al XX-lea, e un martor plurivalent al acestuia, extrăgînd din bergsonism toate foloasele unei critici literare moderne, ale unei dialectici a receptării continuităţilor contradictorii, a unicităţii calitative, a duratelor în timp şi spaţiu. Inteligenţa lui integrează şi depăşeşte orice „supunere la obiect", astfel încît critica sa e responsabilă ca a unui universitar şi aventuroasă ca a unui geniu critic de tipul aceluia pe care îl preconiza Sainte-Beuve şi îl cultivă şi azi o parte a noii critici franceze. Într-un conflict ca acela de azi, din critica franceză, ipostază recentă a unei certe veşnice, dintre un Raymond Picard şi un Roland Barthes, Thibaudet ar fi fost, cum este şi prin opera sa, un universitar antiuniversitar, un Picard ataşat lui Barthes, amuzat de extravaganţele pe care le-ar fi descoperit cu luciditate, dar iritat la culme de dreptatea *ex cathedra* pe care ar fi cîntărit-o ca pe vechile judecăţi ale lui Brunetière.

Raportat la fenomenul critic universal din epoca sa, Thibaudet ne apare, de asemenea, mult mai internaţional decît îşi dădea singur seama. Ironic la adresa lui Brunetière care ignora aproape tot ce nu era francez în literatura ultimelor secole, Thibaudet însuşi e un intelectual francez care, la începutul secolului al XX-lea, mai e, în fond, convins că franceza e greaca lumii moderne. Din englezii pe care-i preţuia nu trecuse de George Eliot, iar din restul literaturii mondiale se oprise în linii mari la Dostoievski şi la literatura tradusă de mult în franceză. Nici un semn de cunoaştere a unui Joyce, a unui Kafka. Dar intuiţia lui critică îl apropia chiar de fenomenul literar puţin sau de loc cunoscut. Thibaudet e, din acest punct de vedere, o doamnă de Staël a secolului al XX-lea francez, care înţelege că dincolo de orizontul naţional se află o existenţă tulburătoare ce se cere exploatată şi integrată de sufletul francez mereu gata să se clasicizeze. Articolul despre „critica franceză şi critica germană“ e o profesie de credinţă în care o veche paralelă tinde spre concilierea necesară. Thibaudet nu-şi vrea tradiţia franceză imaculată şi stagnantă, ci altoită şi mereu vie. Altoiul Montaigne-Proust e văzut astfel. La fel cel al criticii germane pe care un De Sanctis o opunea, cu metafizica ei, istorismului criticii franceze Thibaudet e unul dintre primii francezi care-l acceptă pe Freud, socotindu-l oarecum ca pe un revers german al lui Bergson. De fapt Thibaudet era freudist fără voie încă dinainte, cum era, prin taina „versantelor“, el, francezul prin excelenţă, un vechi adept al *einfühlung*-ului şi un fenomenolog de rasă.

Clasificarea lui Thibaudet în curentele contemporane e mai dificilă dacă o privim prin prisma unor autori americani, fideli de ultimă oră ai teoriilor critice, ai unei anatomii şi fiziologii a criticii considerate cu gravitatea scientistă a unui Taine din secolul al XX-lea. René Wellek, autoritate în materie, stabileşte în ultimă instanţă şase curente generale ale criticii contemporane: critica marxistă, critica psihanalitică, critica lingvistică şi stilistică, noul formalism organicist, critica mitică şi critica existenţialistă. În toate aceste curente, critica franceză e aproape absentă pentru Wellek, ca într-o replică modernă la înrădăcinata convingere că întreaga critică mondială poate fi clasificată prin tradiţiile celei franceze. Valéry ilustrează astfel, pentru Wellek, ipostaza franceză a criticii formaliste, iar în critica existenţialistă joacă un rol, pe lîngă Sartre, autori ca Marcel Raymond, Albert Béguin şi Maurice Blanchot. Clasificarea dovedeşte mai ales că nu se poate stabili o ordine teoretic valabilă pentru toate literaturile lumii şi că a ignora specificul experienţei franceze e la fel de inacceptabil pentru un cunoscător ca și a reduce la ea întreaga experiență europeană a criticii literare. Oarecum, un critic ca Thibaudet nu poate decît să implice în sine germenii tuturor celor așa-zise șase curente, pentru că toate își au în Franța rădăcini proprii, cum își au și în alte literaturi deschise neîncetat înnoirilor și acceptînd contrariile a căror unitate înseamnă o încheiere și o geneză. De la Sainte-Beuve la Maurice Blanchot, în critica franceză nu e o prăpastie, ci un drum „regal" — cum ar spune Thibaudet — care trece prin autorul *Poeziei lui Stéphane Mallarmé*. Acest autor dă, nu o dată, prin fuziunea în estetic a psihologicului și a socialului, pagini de exegeză indiscutabil apropiate de o viziune marxistă „spontană", dar și înrîurită de studii. Critica psihanalitică a profesat-o, în felul lui și în felul francez, pe urmele lui Montaigne, ale lui Amiel și ale lui Proust, în afara influenței directe a lui Freud. O critică lingvistică și stilistică n-a prețuit-o, ca atare, niciodată, dar, în accepția unui Empson, — de care cu siguranță nici n-a auzit — a practicat-o cu conștiința forței creatoare a cuvîntului și cu gustul pentru toate tipurile de „ambiguități", precedînd astfel în țara lui „fiziologia lecturii" a unui Gaëtan Picon. Valéry, pe care Wellek îl așază ca unic reprezentant francez al unui curent mondial, e, de fapt, unul din termenii dialogului pe care Thibaudet îl susține cu disponibilitatea și luciditatea Acropolei cu două versante. În orice caz, în epocă, adepții New Criticismului din deceniul al patrulea și-l însușeau pe Thibaudet fără șovăire. Despre critica „mitică", Thibaudet însuși s-a exprimat cu simpatia lui comprehensivă și lucidă, justificînd-o și nu absolutizînd-o, în durata istorică. Iar în ce privește critica existențialistă, Thibaudet o cunoștea într-un anumit sens, înainte ca aceasta să fi devenit o modă, și nu prin varianta ei germană. Thibaudet era la vremea lui, un „sartrist" amendat de un „camusian", după cum era un catolic amendat de un protestant și un jansenist amendat de un iezuit. Nu era un eclectic, Thibaudet. El nu-și „însușea" teorii felurite și opuse. Erau în el, virtual, direcții franceze și direcții ale unei gîndiri dialectice care-l fac necontenit în același timp un moștenitor și un precursor.

El avea o înțelepciune prin care țăranul și clericul deveneau receptivi și moderni fără să se lase duși de valurile trecătoare și așezînd toate la locul lor, cu demnitate și scepticism. *Fiziologia criticii* îl definește pentru totdeauna ca un spirit de o luciditate extremă care implică tot ceea ce apropie critica, în mersul ei asimptotic, de *creație*.

*

O selecție în românește din opera critică a lui Thibaudet îl integrează pe marele critic francez în planul dezbaterilor actuale despre rosturile criticii, ca pe un argument istoric — și nu numai istoric. Tineretul studios de azi, din țara noastră, îl cunoaște și îl poate urmări mai greu prin meandrele aluziilor, asociațiilor și jocurilor sale de cuvinte. Unii îl ignoră, în vreme ce descoperă cu ingenuitate școlărească ba pe un Taine, ba pe un Boisdeffre, sărind peste o epocă. Generațiile mai vechi îl citeau pe Thibaudet *la zi*, cum îi citeau pe Valéry sau pe Gide. Bătrînul Ibrăileanu îi reproduce fragmente din *Reflecții* în bătrîna *Viața Românească*. George Călinescu îi acorda, în *Jurnalul literar*, unul din primele foiletoane din pagina I rezervate reproducerii unor texte esențiale în dialogul contemporan. La moartea lui Thibaudet, în *Revista Fundațiilor* semna Mihail Sebastian un excelent portret al criticului, istoricului și cugetătorului. Numele lui Thibaudet era un punct de reper într-o scară axiologică, și tînărul Adrian Marino din 1946 nu greșea cînd afirma, împotriva prejudecăților universitare, că George Călinescu al nostru trebuie să fie considerat ca un critic de valoare mondială, ca un Gundolf sau un Thibaudet.

Un Thibaudet în românește vrea să fie o prezență dintr-un timp regăsit.

SAVIN BRATU

Aprilie 1966

Cronologie

1874 apr. 1. — Data naşterii lui A. Thibaudet.
1882—1888 — A.T. intern la liceul din Lons-le-Saunier.
1888—1892 — Intern la liceul Louis-le-Grand.
1892, apr. şi mai — Primele articole, în revista *Littérature et Critique* din Paris.
oct. — Trece la liceul Henri IV.
1893, oct. — Licenţiat în filozofie la Facultatea de Litere din Dijon.
1894, oct. — Numit pedagog la Institutul Descartes.
1896 — Se prezintă la concursul Academiei cu o lucrare despre *Ronsard* şi ia premiul.
1897 — Publică *Le Cygne Rouge (Lebăda roşie)*, mit dramatic în versuri şi proză.
1898, ian. — Profesor suplinitor de filozofie la liceul din Lons-le-Grand.
oct. — Numit profesor de filozofie şi litere la Colegiul din Carpentras.
1900, oct. — Numit profesor de filozofie la Colegiul din Draguignan.
1902—1903 — Concediu pentru primul pelerinaj în Grecia.
1903, oct. — Numit profesor de filozofie la Colegiul din Abbeville.
nov. — A.T. deschide la Abbeville cursurile Universităţii populare.
1905 — Numit profesor de filozofie la Colegiul din Blois.
1906 — Începe colaborarea la revista *Phalange* a lui Jean Royère (începînd din iulie 1906 şi pînă în iunie 1908 publică primele 15 capitole din *Images de Grèce*).

1907		— A.T. îşi ia diploma de studii superioare la Facultatea din Poitiers.
1908		— Îşi ia agregaţia în istorie şi filozofie.
1908,	oct.	— Numit profesor de istorie la liceul din Annecy.
1909,	iunie	— Devine criticul permanent al revistei *Phalange* (la rubrica *Le mois du Littérateur)* pînă în aug. 1911.
1909—1910		— Concediu pentru cel de-al doilea pelerinaj în Grecia.
1910,	oct.	— Numit profesor de istorie la Grenoble.
1910,	dec.	— Publică în *Phalange* fragmente din *Poezia lui Stéphane Mallarmé.*
1911,	ian.	— E invitat de André Gide să colaboreze la *Nouvelle Revue Française (N.R.F)*, care apărea din februarie 1909.
1911,	martie şi mai	— Primele colaborări la *N.R.F.*
1912		— Apare prima carte a lui A.T.: *La poésie de Stéphane Mallarmé.*
1912,	martie	— Începe colaborarea permanentă la *N.R.F. (Chronique de la Littérature).* Prima cronică: *O teză despre simbolism.* Urmează articolele *Genul literar al călătoriei, „Chateaubriand" de J. Lemaître, Estetica romanului, Simbolism şi roman, „Flaubert" de L. Bertrand* etc.
1912,	oct.	— Numit profesor de istorie la liceul din Besançon.
1913		— Apare volumul *Heures de l'Acropole (Ceasurile Acropolei).*
		— Apar în *N.R.F.*: *Estetica celor trei tradiţii, Psihologia genurilor, Despre „Colina inspirată"* a lui Barrès etc.
1914,	aug.	— Franţa în războiul mondial.
	sept.	— *N.R.F.* îşi suspendă apariţia.

oct. — A.T. numit profesor de istorie la liceul din Clermont-Ferrand.

1915, ian. — A.T. pe front.

1919 — Demobilizat.

iunie — Îşi reia colaborarea la *N.R.F.* care tocmai reapăruse: *Romane din timpul războiului, Cristalizări, Masca lui Shakespeare, Romanul de aventuri, Spectacolele în fotoliu. O ceartă literară despre stilul lui Flaubert, În jurul lui Giraudoux.*

sept.-dec. — Publică fragmente din *Viața lui Barrès* în revista *la Minerve Française.*

oct. — Numit lector de franceză la Universitatea din Uppsala (Suedia); conferințe libere despre Montaigne şi Flaubert.

1920 — Apare vol. I din *Trente ans de vie française (Treizeci de ani de viață franceză) (Ideile lui Ch. Maurras).*

iul.-nov. — Apare *La Campagne avec Thucydide (Campania cu Thucydide)* în *Revue de Genève.*

oct.-nov. — Apare studiul *Fromentin* în *Revue de Paris.*

1920 — În *N.R.F.*, număr de număr: *Centenarul lui Spencer, Centenarul lui George Eliot, O scrisoare către d. Proust despre stilul lui Flaubert, Romanul destinului, Discuție despre modern, Despre romanesc, „Simfonia pastorală“, Frații Goncourt, Grupul de la Médan* etc.

1920—1921 — La Universitatea din Uppsala, conferințe libere despre Corneille şi Racine.

1921, apr. — Apare studiul *Baudelaire* în *Revue de Paris.*

1921 — Apare vol. II din *Treizeci de ani de viață franceză (Viața lui Barrès).*

		— În *N.R.F.: Ideea de generaţie, Psihanaliză şi critică, Romanul intelectualului, Romanul englez, Umanismul* etc.
1921—1922		— La Universitatea din Uppsala, conferinţe libere despre Molière şi despre critica contemporană.
1922		— În *N.R.F.: Mallarmé şi Rimbaud, Romanul plăcerii, Romanul durerii, Critica din Sud, Cazul Ubu, Compoziţia în roman, Cele trei critici.*
1922,	oct.-dec.	— Conferinţe la Paris despre *Fiziologia criticii.*
		— Apare volumul *Gustave Flaubert. Viaţa sa, romanele sale, stilul său. (G.F., sa vie, ses romans, son style.)*
1922,	oct.	— Invitat la diferite universităţi din Elveţia şi Anglia pentru conferinţe despre literatura franceză (Zürich, Geneva, Londra, Oxford, Cambridge) — pînă la sfîrşitul anului universitar 1923—1924.
1923		— Apare vol. III din *Treizeci de ani de viaţă franceză* (*Bergsonismul*, I-II).
		— Apare volumul *Paul Valéry* în colecţia *Cahiers Verts* (Grasset).
		— În *N.R.F.: Marcel Proust şi tradiţia franceză, Dialog în jurul lui Proust, Cîntecul lui Roland, Renan şi Taine, O critică de judecăţi, Cearta izvoarelor* etc.
1924		— Începe colaborarea la hebdomadarul *Europe Nouvelle* cu articole de critică literară curentă.
1924,	aug.	— Numit conferenţiar de limbă şi literatură franceză la Universitatea din Geneva.
	sept.-oct.	— Publică studiul *Amiel* în revista *Flambeau* din Belgia.
		— În *N.R.F.: Mormîntul unui prinţ* (la moartea lui Barrès), *Alte tipuri de cri-*

tică, Romanul energiei, Romanul casnic, Romanul urban, Psihologia romanescă, Stendhal și Molière etc.

1924 — Apare volumul *Les Princes Lorrains (Prinții loreni):* cap. I — *Mormîntul unui prinț;* cap. II — *O solie a lui Rubens;* cap. III — *Prinții loreni.*

— Apare volumul *Intérieurs (Interioare),* Librairie Plon: *Baudelaire, Fromentin, Amiel.*

1924—1925 — La Universitatea din Geneva, curs despre *Sainte-Beuve* și *Pascal.*

1925 — Apar volumele *Etranger (Străin)* și *Le Liseur de romans (Cititorul de romane),* culegeri de articole din *N.R.F.*

— Începe colaborarea la *Candide* și la *Journal de Genève.*

— În *N.R.F.: Despre suprarealism, Critica franceză și critica germană, În lumea memoriei, Despre Jurnalul fraților Goncourt* etc.

1925—1926 — La Universitatea din Geneva, cursurile: *Memoriile gentilomilor, de la Brantôme la Saint-Simon; Viața literară în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, după Jurnalul fraților Goncourt; Lamartine.*

1926, ian. — Apare studiul *Jugement et goût (Judecată și gust)* conferința din 1922 despre *Fiziologia criticii* în *Journal de Psychologie.*

1926, martie — Apare studiul *La Critique spontanée* (din același ciclu) în *Revue de Paris.*

iulie — Apare, în continuare, *Critica profesională.*

sept. — În continuare, *Critica maeștrilor.*

1926 — Apare volumul *Images de Grèce.*

— Apare a doua ediție (definitivă) din *Poezia lui Stéphane Mallarmé.*

		— În *N.R.F.* continuă rubrica *Réflexions sur la littérature: Literatura aristocratică, Romanul catolic, Prieteni și dușmani ai lui Amiel, Prieteni și dușmani ai lui Sainte-Beuve* etc.
1926—1927		— La Universitatea din Geneva, cursul *Ideile și oamenii în literatura franceză de la 1889 pînă în anii de după război.*
1927		— Începe colaborarea la *Nouvelles littéraires.*
	febr.	— Apare studiul *Construcția în critică* (din ciclul *Fiziologia criticii)* în *Revue de Genève.*
	iulie	— Apare studiul *André Gide* în *Revue de Paris.*
		— Apare volumul *La République des Professeurs.*
		— Apar prefețele lui A.T. la o ediție nouă din *Essai sur les données immédiates de la conscience* (Bergson) și la o ediție ilustrată din *Quelques fables de La Fontaine.*
		— În *N.R.F.*, rubrica *Réflexions* e consacrată atît literaturii *(Jurnale intime, Critica filozofilor, „Scrisoarea despre Mallarmé" a lui Valéry, Cuvinte despre critică, În țara biografiei romanțate, Problema clericilor)* cît și politicii *(Statele generale* etc.).
1927—1928		— La Universitatea din Geneva, cursurile: *Definiția, psihologia și marile curente ale romantismului* ; *Voltaire.*
1928		— Continuă colaborarea la toate revistele de pînă acum, cu excepția aceleia la *Europe Nouvelle* pe care o încheie.
		— În *N.R.F.*: *Réflexions sur la politique, Barrès și Jaurès, Despre poezie* etc.

— Colaborează la *Omagiu lui André Gide* cu studiul *Gide şi Flaubert.*

— Apare broşura *Cluny* în colecţia *Portrait de France.*

1928—1929 — La Universitatea din Geneva, cursurile *Montaigne* şi *Racine.*

1929 — Apare volumul *Amiel ou la Part du rêve — Réflexions biographiques (Amiel sau partea visului — Reflecţii biografice).*

— În *N.R.F.*: *După 20 de ani* (de la reapariţia revistei), *Pentru geografia literară, Problema „Discipolului“, Despre Sinceritate* etc.

1929—1930 — La Universitatea din Geneva, cursurile: *Molière* şi *Stendhal şi grupul lui.*

1930, mart.-apr. — Apare studiul *Creaţia în critică* din ciclul *Fiziologia criticii,* în colecţia *Manuscrit autographe.*

mai — În numărul omagial din *N.R.F.*, la centenarul lui Mistral: *Lamartine şi Mistral.*

iunie — Apare studiul *L'Epopée de Mireille (Epopeea Mirelei)* despre Mistral, în *Revue de Paris.*

nov.-dec. — La 100 de ani de la apariţia romanului *Rouge et noir*: studiul *Stendhal* în *Revue de Paris.*

dec. — Studiul *La geste de Calendal,* despre Mistral în *Revue de Genève.*

1930 — Apare volumul *Physiologie de la critique: Critica spontană, Critica profesională, Critica maeştrilor, Judecată şi gust, Construcţia în critică, Creaţia în critică.*

— Apare volumul *Mistral ou la République du soleil — Réflexions biographiques (Mistral sau Republica soarelui — Reflecţii biografice).*

— În *N.R.F.*: Reflecţii literare şi politice (despre *Societatea Naţiunilor* etc.).

1930—1931		— La Universitatea din Geneva, cursurile despre *Romanul naturalist* şi *Romanul de analiză în secolul al XIX-lea.*
1931		— Apare volumul *Stendhal.*
		— În *N.R.F.*: *Despre beylism*, *Péguy şi Bergson*, *Charlot*, *Montaigne şi Alphonse Daudet* şi diverse reflecţii politice: *Un relativist*, *Arthur Fontaine* etc.
	iulie	— E avansat profesor la Universitatea din Geneva. Cursuri în 1931—1932: *Hugo* şi *Poezia lirică şi proza de la Henric al IV-lea pînă la 1661.*
1932		— Începe colaborarea la *Dépêche de Toulouse.*
		— Apare volumul *Les Idées politiques de la France (Ideile politice ale Franţei).*
		— În *N.R.F.*: *Limbaj, literatură şi senzualitate*; *Lacrimile lui Racine*; *În legătură cu Albert Thomas*; *Cazul Bel-Ami* etc.
1932—1933		— La Universitatea din Geneva, cursurile: *Lamartine*; *Teatrul în secolul al XVI-lea şi al XVII-lea*; *Renan*; *Literatura franceză în a doua jumătate a secolului al XVII-lea.*
1933,	febr.	— Articole în *Revue de Paris* la 400 de ani de la naşterea lui Montaigne: *Le quadri-centenaire d'un Philosophe.*
1933		— În *N.R.F.*: seria celor trei studii despre *Critica de susţinere — Retragerea criticii universitare, Despre critica gidiană; Portretul francez al lui Montaigne; Mallarmé inedit* etc. *Reflecţii politice*: *O voce a naţiunii europene, Cele trei Europe* etc.
		— Ediţia *Essais de Montaigne*, îngrijită şi adnotată de A.T.

1933—1934 — La Universitatea din Geneva, cursurile: *Sainte-Beuve și problemele criticii, Ideile, romanul și poezia secolului al XVIII-lea*; *Causeriile lui Sainte-Beuve*; *Poezia franceză la începutul secolului al XVIII-lea.*

1934 — În *N.R.F.*: *Concluzii la Flaubert, A fost inteligent Victor Hugo*? etc.

1934—1935 — Cursurile: *Pascal*; *Romanul și eseul în secolul al XIX-lea și al XX-lea*; *Rabelais*; *Critica și ziaristica în secolul al XIX-lea și al XX-lea.*

1935 — Apare *Flaubert*, ediție definitivă.

mai — Apare studiul *Victor Hugo* (textul pentru *Istoria literaturii franceze)* în *Revue de Paris.*

nov. — Apare studiul *Sainte-Beuve* (textul pentru *Istoria literaturii franceze)* în *Revue Universelle.*

1935 — În *N.R.F.*: *Napoleon, scriitor, Un Conservator al Criticii, Despre Zola* etc.

sfîrșitul anului — Primele indicii, benigne și ignorate, ale unei tumori canceroase.

1935—1936 — În primul semestru al anului universitar, cursurile: *Corneille* și *Teatrul în secolele al XIX-lea și al XX-lea.*

1936, febr. — Prima intervenție chirurgicală, într-o clinică din Geneva.

martie — Reinternarea în clinică

aprilie — Apare ultimul articol al lui A.T.: *Atenție la unic*, în *N.R.F.*

1936, aprilie 16, ora 11 dimineața — A.T. își dă sufletul.

Notă asupra ediţiei

Culegerea de faţă e o antologie din opera critică a lui A. Thibaudet. Reprezentativă în intenţiile editorului ei şi, fără îndoială, nu unica posibilă. În orice caz, orice altă antologie s-ar fi oprit la unele texte fundamentale cuprinse şi aici şi n-ar fi putut diferi decît în optarea pentru unele sau altele dintre textele în care cunoscătorul lui Thibaudet recunoaşte lesne spiritul autorului.

Au fost alese, astfel, capitole din principalele monografii ale criticului. Din sutele de *Reflecţii* au fost alese cîte pot fi îngăduite în volumul prezent. Editorul este primul care regretă absenţa unor articole dintre cele mai frumoase — mai întipărite în memoria contemporanilor. Dar nu se îndoieşte că, oricum, cele date aici fac parte dintre acestea. În spaţiul acordat, alegerea e, astfel. ilustrativă. Ea oferă cititorului curios exponate care să-l îndemne a se duce la original şi la întreg.

Dat fiind că, pe lîngă critică, Thibaudet a practicat şi teoria criticii, culegerea a fost mai generoasă cu *reflecţiile despre critică,* punîndu-le în fruntea volumului şi dîndu-şi drept titlu convenţional titlul lucrării lui Thibaudet, *Fiziologia criticii.* Cititorul e prevenit printr-un subtitlu că nu e vorba însă doar de traducerea acestei lucrări.

Pornind de aici, ordinea textelor îmbină criteriul tematic cu cel cronologic. Acesta din urmă e, oricum, nesigur şi uneori arbitrar, dat fiind că o parte din titluri au apărut postum, iar altele reprezintă ele înseşi culegeri postum editate din articolele apărute de-a lungul unui sfert de veac.

Astfel, volumul nostru se deschide cu trei capitole din *Physiologie de la critique* (ed. 1930). Sînt cele trei capitole fundamentale ale lucrării. (Primele trei capitole, cititorul le regăseşte în articolul *Cele trei critici.*)

Urmează culegeri din volumele de *Reflecţii*, editate postum, dar cuprinzînd articole din anii 1912—1936 :

Reflecţii despre critică (ed. 1939).
Reflecţii despre literatură (ed. 1938).
Reflecţii despre roman (ed. 1938).

S-au păstrat astfel diviziunile volumelor a căror editare a fost începută de Jean Paulhan în 1938 şi care au fost consacrate de tradiţie. În interiorul lor, ordinea e cronologică.

După aceea vin, în ordinea cronologică a editării, volumele editate antum din care s-au dat extrase (totdeauna capitole întregi) :

— *Le Bergsonisme*, 1922 *(prefaţă)*,
— *Intérieurs*, 1924 *(Baudelaire)*,
— *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, ed. def. 1927 *(Locul* şi *Influenţa)*.
— *Gustave Flaubert*, ed. def. 1933 (cap. *Laboratorul* şi cap. *Concluzii)*.

În fine, extrasele din postume :

— *Boileau*, editat în *Tableau de la Littérature française, preface par André Gide*, 1939, şi

— *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, editată în 1936 de Léon Bopp, Jean Paulhan. De-aici au fost alese prefaţa, capitolele de prezentare a fiecăreia dintre cele cinci generaţii şi un număr de capitole reprezentative pentru figurile şi şcolile fiecărei generaţii. Au fost preferate capitolele despre prozatori, dat fiind că, în traducere, exegeza versurilor îşi păstrează greu valoarea proprie.

În ce priveşte traducerea :

— limbajul familiar al lui Thibaudet a ridicat probleme complexe, pe care traducătorul a căutat să le rezolve păstrînd cumpăna originalului dintre termenii specializaţi şi cei populari. Neavenitul poate fi astfel surprins de întîlnirea în aceeaşi frază a unor expresii extrem de familiare, uneori neaoşiste, alteori chiar argotice, cu expresii uzitate curent în medii specializate (juridice, medicale, militare, financiare etc.).

— jocurile de cuvinte, în genere intraductibile, au fost înfăţişate, pe cît posibil, prin echivalenţe româneşti, pentru a se păstra coloritul originar. Unde ni s-a părut cu neputinţă să găsim un echivalent, am menţionat calamburul în subsolul paginii.

Traducerea e însoțită de *Note*, la fiecare capitol. Acestea sînt date la sfîrșitul volumului, cu excepția celor ale autorului și a acelora — puține — privitoare la dificultățile traducerii. În *Note* se dau datele necesare acolo unde Thibaudet vehiculează aluzii sau cunoștințe familiare cititorului francez din epocă.

Un *Indice de autori și publicații* îl va ajuta pe cititor să găsească ușor atît paginile din Thibaudet ce-l interesează, cît și notele explicative ale traducătorului.

Volumul cuprinde și o *Cronologie*.

Editorul mulțumește și pe această cale lui Sorin Mărculescu, redactorul de carte, de fapt colaboratorul său pasionat, harnic și competent.

S. Br.

FIZIOLOGIA CRITICII

1930

[illegible]

Judecată și gust

Brunetière, formulînd principiile criticii dogmatice, stabilește, cum spuneam, drept obiect al criticii, trei operații: de judecare, de clasificare și de explicare. Mutînd, cu oarecare îngustime și părtinire, concepția lui Brunetière în domeniul școlar, am putea spune că acestea sînt tocmai cele trei funcții obligatorii pentru profesor. El trebuie să judece lucrările pe care i le prezintă elevii; trebuie să le clasifice, mai ales în Franța, unde problema locului și a premiului joacă un rol disproporționat; în fine, trebuie să explice felul în care subiectul urma să fie tratat și felul în care unii s-au apropiat, iar alții s-au îndepărtat de el. Dar ultimele două operații nu sînt decît consecințe ale celei dintîi. Un astfel de critic e înainte de toate un judecător, șade la un pupitru înalt de la care vorbește, proclamă, conchide, decide, recompensează și se bucură.

Criticii mai puțin ambițioși, mai nehotărîți, mai schimbători, pe care nu-i chinuie, ca pe Perrin Dandin[1], patima judecății, ar fi ispitiți să înlocuiască acest cuvînt și această deprindere printr-un singur cuvînt: gustul. În critică să aveți gust și restul, dacă nu tot, măcar o parte, va veni de la sine. Fără milostenie, spune Sfîntul Pavel, nu sînt decît un chimval. Și fără gust, un critic ce e? Cineva le spunea fraților Goncourt, care îi relatează vorbele în *Jurnal*: „Comparația nu-i nobilă, dar dați-mi voie, domnilor, să-l compar pe Taine cu un cîine de vînătoare pe care l-am avut. Căuta, răspundea la *aret,* făcea de minune tot ce i se cere unui cîine de vînătoare; numai că nu avea miros și am fost silit să-l vînd". Nu-i decît pe jumătate nedrept pentru Taine, la care acuitatea delicată a gustului fusese de mult înlocuită cu mărețe surogate oratorice. S-ar părea, de altfel, că există un anumit antagonism între o puternică facultate oratorică

Judecată şi gust

Brunetière, formulînd principiile criticii dogmatice, stabileşte, cum spuneam, drept obiect al criticii, trei operaţii : de judecare, de clasificare şi de explicare. Mutînd, cu oarecare îngustime şi părtinire, concepţia lui Brunetière în domeniul şcolar, am putea spune că acestea sînt tocmai cele trei funcţii obligatorii pentru profesor. El trebuie să judece lucrările pe care i le prezintă elevii ; trebuie să le clasifice, mai ales în Franţa, unde problema locului şi a premiului joacă un rol disproporţionat ; în fine, trebuie să explice felul în care subiectul urma să fie tratat şi felul în care unii s-au apropiat, iar alţii s-au îndepărtat de el. Dar ultimele două operaţii nu sînt decît consecinţe ale celei dintîi. Un astfel de critic e înainte de toate un judecător, şade la un pupitru înalt de la care vorbeşte, proclamă, conchide, decide, recompensează şi se bucură.

Criticii mai puţin ambiţioşi, mai nehotărîţi, mai schimbători, pe care nu-i chinuie, ca pe Perrin Dandin[1], patima judecăţii, ar fi ispitiţi să înlocuiască acest cuvînt şi această deprindere printr-un singur cuvînt : gustul. În critică să aveţi gust şi restul, dacă nu tot, măcar o parte, va veni de la sine. Fără milostenie, spune Sfîntul Pavel, nu sînt decît un chimval. Şi fără gust, un critic ce e ? Cineva le spunea fraţilor Goncourt, care îi relatează vorbele în *Jurnal* : „Comparaţia nu-i nobilă, dar daţi-mi voie, domnilor, să-l compar pe Taine cu un cîine de vînătoare pe care l-am avut. Căuta, răspundea la *aret*, făcea de minune tot ce i se cere unui cîine de vînătoare ; numai că nu avea miros şi am fost silit să-l vînd". Nu-i decît pe jumătate nedrept pentru Taine, la care acuitatea delicată a gustului fusese de mult înlocuită cu mărețe surogate oratorice. S-ar părea, de altfel, că există un anumit antagonism între o puternică facultate oratorică (orală sau scrisă, căci Taine era orator numai pe hîrtie) și un gust acut, activ, treaz. Niște Gargantua care pot mînca cinci pelerini într-o salată nu mai pot avea și sensibilitate gastronomică. Iar criticul orator va cere cărților mai ales să-i procure pretexte pentru niște frumoase generalizări. Cicero, patronul breslei, ne spune că, chiar dacă i-ar fi dat să trăiască o a doua viață, n-ar folosi din ea nici o părticică pentru a-i citi pe poeții lirici. Avea și el mai mult plămîni decît nas.

Dar, la urma urmelor, n-avem nimic cu avocatul, ci cu judecătorul sau mai curînd cu concepția despre critică ce face din judecată sarcina ei cea mai urgentă și nevoia ei cea mai imperioasă. Sainte-Beuve, vorbind despre d'Aguesseau[2], și rezumînd în legătură cu el un fragment din Saint-Simon, ne spune că d'Aguesseau își păstrase sub purpura de cancelar obiceiurile de procuror general și „nu se putea hotărî, în nici o privință, să tragă concluzii, să pună mîna pe acea sabie a spiritului care trebuie oricînd să-i însoțească balanța de precizie ca să reteze la timp ceea ce altfel riscă să nu se mai termine niciodată". Dar ceea ce era, firește, un cusur pentru capul justiției, am putea oare spune că e un cusur tot atît de mare pentru un critic? Sainte-Beuve ne vorbește de balanțe și de sabie. Dar astea-s atributele lui Themis. Să le punem aidoma în mîinile celei de-a zecea Muze, cum numea Voltaire critica? Lui Montaigne îi părea rău că magistrații nu pot, în anumite cazuri încurcate, să încheie procesul nu printr-o sentință, ci printr-o declarație de tipul: „Curtea n-a priceput nimic". Nu știu dacă Montaigne avea dreptate, dar, de fapt, după lege, un judecător nu poate niciodată refuza să judece. El poate da o decizie de incompetență pe temeiul lipsei de competență legală a tribunalului său, dar nu o decizie de incompetență bazată pe lipsa competenței sale intelectuale. Dacă nu știe cum să judece, n-are decît să dea cu zarul, ca Bridoye[3].

E sau nu obligat criticul să formuleze judecăți? Sabia aceea a spiritului, despre care vorbește Sainte-Beuve, să fie oare mai eficientă decît sabia cu care criticul ajuns academician îşi încinge pacificul şold ? Criticul, dacă are ambiţia să treacă drept cancelar, ca d'Aguesseau, este pîndit de cea mai nesăbuită ambiţie : e, de altfel, cursa pe care i-o întinde de obicei diavolul ca să-l atragă în politică, fie că e vorba de Brunetière după vizita lui la Vatican, fie că e vorba de Lemaître după nişte vizite mai puţin austere. Primejdioasă nebunie a măririlor ! Înşelătoare capcană a purpurei ! Nu i-ar sta oare mai bine criticii să rămînă la locul ei de procuror general, să lase bara pentru oratori şi pupitrul pentru judecători ? Bara e locul autorilor, pupitrul e numai pentru judecător, iar acesta nu e criticul, ci publicul. Un bun critic, ca şi un procuror general, caută să pătrundă în sentimentele părţilor şi ale avocaţilor lor ; să vadă ce e exagerare şi ce e meşteşug în pledoariile acestora ; să-l ferească pe judecător împotriva împuierii capului, care e pîinea de toate zilele a baroului ; să ştie, cînd e cazul, să încline balanţa sentinţei de o parte sau de alta ; să ştie de asemenea, cum are dreptul în destule cazuri, să nu lase măcar să i se bănuiască vreo concluzie, să ţină balanţa în perfect echilibru în faţa judecătorului ; să acumuleze argumentele pro şi contra, întrebîndu-se : Cum naiba o să se descurce ? Judecătorul se descurcă întotdeauna...

De altfel, judecătorul poate să nu se descurce decît provizoriu şi nu sînt rare cazurile în care critica înfrînge judecata, în care balanţele sînt mai tari decît sabia. Asta se întîmplă cînd procurorul general a echilibrat atît de bine argumentele pro şi contra, încît procesul pare în primejdie să dureze la nesfîrşit, să scape, ca un inel de fum ce se formează la loc, mereu, de sabia care crede că-l poate spinteca. E cazul proceselor dintre bresle care durau trei sute de ani. Şi e cazul marelui proces critic care şi el durează de trei sute de ani sub înfăţişări succesive : acela dintre vechi şi moderni. Criticul care ia o poziţie netă, care trece de partea vechilor sau de partea modernilor, mi se pare mai puţin inteligent, mai puţin realmente şi curat critic, decît acela care înţelege procesul în necesitatea şi în perenitatea lui, în mişcarea lui de sistolă și de diastolă, ca un ritm profund al literaturii noastre.

★

Critica apără spiritul uman de automatism. Dar cel mai bun chip de a-i aduce acest serviciu spiritului uman e poate de a începe prin a se apăra ea însăși de propriul ei automatism, de panta firească pe care o împinge profesarea ei. Pyrrhonienii [4] noștri moderni au vorbit cu dezgust despre „oribila manie a certitudinii". Să n-o înlocuim cu ridicola manie a incertitudinii, dar să ne temem de atitudinea aceea care-l face atît de repede pe critic insuportabil și prost : mania de a avea dreptate, înfățișarea stereotipată și suficientă a omului care are dreptate, totdeauna dreptate, dreptate cînd se scoală, dreptate cînd se culcă, dreptate la prînz, dreptate la five-o'clock-uri, dreptate în tren, dreptate în ziar, dreptate la catedră... Criticul vorbește despre ceea ce au scris alții. Criticul vorbește în două sute de rînduri despre ceea ce unui autor i-a cerut doi, trei, zece ani de muncă. Îl judecă după ceea ce acest autor i-a adus la cunoștință, îi dă lecții urcat pe umerii lui și lasă, firește, să se înțeleagă din această poziție, că e mai înalt decît el, că știe mai mult decît el, c-ar fi făcut mai bine ca el. Se spunea despre Guizot : „Îți vorbește despre ceea ce a citit dimineața ca și cum ar fi știut-o de cînd lumea". Acest Guizot era orator, după cum orator era și Brunetière. În *Oratorul* [5] lui Cicero îl vedem pe Crassus spunîndu-ne foarte serios, ca și cum asta ar fi pentru elocință un titlu de glorie, că, dacă un orator e pus în situația de a vorbi despre o știință pe care n-o cunoaște, el nu are decît să-i consulte pe cei ce o cunosc și atunci va vorbi despre ea mult mai bine decît ar fi vorbit chiar ei. Oratorul e astfel pentru noi doar prototipul acestor specii analoge, om politic, ziarist sau critic, care au totdeauna dreptate. Dar închipuiți-vă că, în loc să fie rostită în fața unor romani greoi, fraza lui Crassus ar fi fost spusă la Atena, la sfîrșitul secolului al V-lea și că un anume Socrate ar fi fost de față. El ar fi vorbit fără îndoială cam așa : „Dragul meu, tu care ignori o știință, cui îi vei vorbi despre această știință mai bine decît cei ce o cunosc? Celor ce o cunosc sau celor ce o ignoră?“ Ar trebui să recunoască, firește, că numai celor ce o ignoră. Și atunci Socrate ar conchide: „Ei, bine! Singurul folos pe care îl vei fi adus tu acestor ignoranți va fi că le-ai schimbat ignoranța într-o ignoranță întreită. Căci mai întîi, ei vor rămîne tot neștiutori; apoi, crezînd că știi, nu vor ști că nu știi nimic; și, în sfîrșit, crezînd că i-ai învățat, nu vor ști că nu știu nimic“. Ceea ce ar fi făcut ca Socrate să fie declarat un măsurător al săriturilor de purice, un despicător al firului în patru, un viitor băutor de cucută. Și totuși, dacă a personificat și a întemeiat cineva spiritul critic, Socrate a fost acela, el care știa atît de bine că nu știe nimic.

Omul care vrea să acționeze asupra publicului, prin elocință orală sau scrisă, e silit să calce în picioare acest geniu critic; el n-are voie să spună că nu știe nimic: trebuie să lase să se înțeleagă că știe totul... Îmi cer iertare că îl mai citez o dată pe Cicero, dar l-am numit patronul breslei oratorice — altfel om tare cumsecade. În aceeași lucrare, el spune prin gura lui Antonius: *Fateor enim, callidum quemdam hunc, et nulla in se tironem ac rudem, nec peregrinum atque hospitem in agendo esse debere*[6]. Oratorul trebuie să se arate om îndemînatec, experimentat și niciodată să nu se arate ca ucenic, ca străin, ca student. De ce? Cuvîntul important e aici *in agendo*. Pentru că e într-un moment și într-o stare de *acțiune* și pentru că acțiune înseamnă hotărîre; a acționa înseamnă a fi sigur sau măcar a proceda ca și cum ai fi sigur. Din punctul de vedere al oratorului public, Antonius și Crassus au în fond dreptate, fiindcă, dacă vorbești în public, o faci pentru a obține o hotărîre, a determina o acțiune sau a împiedica o contraacțiune de aceeași natură cu acțiunea. Dar din punctul de vedere al criticului — și numai acesta ne interesează acum — oare e același lucru? Da și nu. Da, din punctul de vedere al criticii oratorice, dogmatice, care își are drepturile și domeniile proprii. Dar nu, din punctul de vedere al criticii care e o simplă petrecere a spiritului, care nu urmărește nici un scop practic, nici o dominație a sufletelor, care caută să-și lămurească propriile idei mai mult decît să și le impună altora, critică socratică, căreia nu-i displace de loc să fie considerată ca *tiro ac rudis, peregrina et hospes*, critică academică în sensul bun al cuvîntului, și anume coborîtoare din grădinile lui Akademos, din spiritul dialogului, din Socrate și din Platon, din Plutarh și din Montaigne.

★

Ocolul acesta ne era necesar ca să ajungem oarecum la opoziția : judecată-gust. Departe de mine gîndul de a interzice criticii să judece, adică să transforme sentimente particulare în reguli generale, în legi acceptabile pentru toată lumea. Aceasta e chiar substanța societății umane, e jocul care ne face să trăim nu ca indivizi izolați, ci în grupuri organizate. Știm cu toții că, dacă nu există un Cod literar, s-a format cel puțin o jurisprudență literară, știm că anumite judecăți despre operele trecutului au puterea obișnuinței, că se produce în omenire un fel de judecată a morților care acordă sau refuză gloria și că, de exemplu, comparația între Milton, care nu are în Franța nici 100 de cititori, și un roman de mare tiraj care are 200.000, ar produce, chiar în ochii cititorilor acestui roman, după expresia lui Villiers de l'Isle-Adam [7], efectul unei comparații dintre un sceptru și o pereche de papuci. Nu-i nevoie pentru asta să reluăm vechea ceartă a criticilor impresioniști și a criticilor dogmatici, care era în toi pe vremea lui Brunetière, a lui Lemaître și a lui Anatole France. Dar, pe de altă parte, în materie literară judecata singură nu întemeiază nimic. Judecata este o determinare a rațiunii, și nu rațiunea apreciază operele literare, ci o stare particulară a sensibilității, care se numește gust. Trebuie să ne ferim să confundăm realități atît de deosebite ca inteligența, legea morală și gustul. Legile inteligenței sînt comune tuturor oamenilor : fizică și geometrie, cauzalitate și finalitate, există sub aceeași înfățișare pentru toate mințile. Legile morale sînt comune tuturor ființelor raționale : pot concepe, spune cu aproximație Kant, ființe raționale care să nu aibă matematica pe care o avem noi ; nu pot concepe pe cineva care, după ce i s-a făcut un bine, *să trebuiască* să nu fie recunoscător. Dar există oare legi ale gustului la fel de comune ? Sigur, viața estetică nu e lăsată pradă anarhiei individuale și comportă curente comune de gust ce pot reuni generații foarte îndepărtate și al căror prototip complet e ceea ce s-ar putea numi marea arteră, marea magistrală a gustului : lanțul clasic din Occident care merge, pentru noi, de la Homer pînă la Anatole France. Dar aceste curente sînt multiple. Sînt fragmentate prin rase, limbi, generații, iar ideea unui gust estetic comun, chiar de drept, omenirii întregi, precum marile partide ale inteligenței și ale moralei, e o idee himerică. Gustul occidental și gustul oriental, gustul francez și gustul englez, gustul clasic și gustul romantic constituie tot atîtea opoziții ireductibile ale naturii umane, antinomii estetice cărora critica nu le va găsi niciodată rezolvarea.

Ceea ce nu trebuie să ne împiedice să vorbim de bun gust și prost gust, să credem într-un bun gust și într-un prost gust sau, mai degrabă, în gusturi bune și în gusturi proaste. Dar se impun precauții și distincții.

Taine nutrea un mare dispreț pentru Victor Hugo și îi prefera poezia lui Musset ; Brunetière gusta mult mai mult versurile lui Sully Prudhomme decît pe cele ale lui Baudelaire. Pe de altă parte, puneți-l pe portar sau pe copilul dumneavoastră să citească *Femeia cu pîine* [8] și *Educația sentimentală* : vor prefera *Femeia cu pîine*. Putem spune în bloc că Taine, Brunetière, copilul și portarul au gust prost ? De loc. Sînt cazuri foarte diferite.

Dacă lui Taine îi plăceau mai mult versurile lui Musset decît versurile lui Victor Hugo, principala cauză e că în epoca lui Taine publicul literar franțuzesc se împărțea în două, fiecare cu un gust diferit : un public cu gustul clasic, un public cu gustul romantic. Taine, pe care temperamentul îl împingea spre al doilea, fusese, în materie de poezie, legat de primul prin educația lui normalistă. La fel, gustul lui Brunetière răspundea unei părți considerabile a gustului universitar și clasic francez dintre 1870 și 1890. O literatură atît de bogată ca literatura franceză, o națiune alcătuită din elemente atît de felurite și din culturi atît de variate, o epocă în care partide și generații adverse își continuă lupta sub chipul celor vii, implică o asemenea pluralitate, o asemenea diversitate de estetici. Sainte-Beuve vede chiar în preferințele categorice, exclusive, antagoniste, la naturi opuse între ele, o condiție o gustului activ, util, viu. Se află în fața operelor trecutului, spune el, trei feluri de spirite : mai întîi indiferenții, neglijabili ; „alții, care ar vrea să fugă după mai mulți iepuri deodată și care ar îmbrățișa, în curiozitatea și căldura lor, un mare număr de autori favoriți fără să știe prea bine cu care să înceapă. Aceștia nu sînt indiferenți, ca ceilalți ; nu sînt niște lasă-mă să te las, ci cam flușturateci și cam libertini : mă tem că și noi, criticii, ținem de ei. Dar spiritele bune și lăudabile sînt cele ce au un gust precis în trecut... Există, în sfîrșit, cei ce îndrăznesc să aibă o pasiune, o admirație și o urmează". O literatură bogată și sănătoasă nu presupune, așadar, o puzderie de gusturi individuale ca aceea la care ar duce critica impresionistă, nici o unitate rațională de gust, ca aceea pe care ar vrea să o impună critica dogmatică, ci o pluralitate de gusturi, pluralitate pe care în genere am putea-o reduce la grupări puțin numeroase, două sau trei. pluralitate ce introduce în literatură spiritul binefăcător al discuției, al dialogului, al opoziției.

Termenii de bun și de prost gust nu-și vor mai avea astfel rostul decît în sînul acestor mari partide ale gustului. A-l prefera pe Musset lui Victor Hugo nu-i de loc pentru un clasic un semn de prost gust, dar a-l prefera pe Béranger lui Musset indică un gust inferior. Nu dacă-l preferi pe Mistral lui Baudelaire sau pe Baudelaire lui Mistral înseamnă că ai prost gust ; ci dacă-l pui pe Roumanille[9] pe același plan cu Mistral sau pe Rollinat[10] la nivelul lui Baudelaire.

Cînd preferi *Femeia cu pîine Educației sentimentale* dovedești prost gust. De ce ? Pur și simplu pentru că romanul-foileton sau romanul pentru copii sînt surogate ce se adresează unor cititori incapabili să citească altceva. Cei ce pot citi toate cărțile scrise la diversele etaje ale literaturii pentru diversele etaje ale societății nu gustă decît cărțile de un anumit nivel și niciodată pe celelalte, și numai ei sînt competenți. Nu există altă piatră de încercare decît acest criteriu empiric, acela pe care Stuart Mill îl aplica moralei plăcerii. Mai bine să fii, spune el, un Socrate în închisoare decît un porc satisfăcut. De ce ? Nu asta e părerea porcului. Nici a multor oameni. Cum o poți dovedi ? Nu-i nevoie, spune Stuart Mill, de altă dovadă. Numai părerea lui Socrate merită să fie considerată. Socrate a putut încerca adesea, în cei 70 de ani ai vieţii sale, starea de mulţumire fizică deasupra căreia nu se ridică porcul, dar reciproca nu e adevărată, şi porcul n-ar putea să cunoască mulţumirea intelectuală şi morală a unui Socrate. Numai cel ce e în stare să aibă multe plăceri diferite e competent să le aprecieze. La fel în materie de gust. Gustul implică o varietate, o cultură, o posibilitate şi o deprindere a comparaţiei.

★

Dar să fim atenţi la ceva ce e foarte important : să nu căutăm, în materie de gust, precizia. Trebuie să ne apărăm de precizie ca de cel mai primejdios duşman al gustului şi al unei sănătoase aprecieri a gustului. Precizia, nevoia şi mijloacele preciziei au fost furnizate inteligenţei umane, a spus întemeiat Bergson, de către cultura matematică a grecilor ; ei i-au dat omului un incomparabil mijloc de acţiune asupra materiei şi ori de cîte ori în artă e vorba să se creeze, să se realizeze un Parthenon, o *Andromaca*, o *Simfonie eroică*, precizia îi aduce artistului pîrghia cu care înalţă lumea tumultoasă a gîndirilor sale. Dar pe cît e de adevărat că *Atalia* sau o simfonie presupune precizie la autorul care le-a creat, şi chiar la executantul care ni le prezintă, pe atît ar fi de ridicol să căutăm precizia în sentimentele pe care ne fac ele să le încercăm, să întrebăm despre *Atalia*, ca un matematician : „Ce demonstrează ea ?“, sau să descompunem o simfonie în idei clare. Frumosul, realizat prin mijloace precise, determină stări imprecise şi complexe. Or, gustul face parte din domeniul impresiei, nu din domeniul creaţiei. Limbajul, în această privinţă, e instructiv. Vorbim oricînd despre arta precisă a lui Racine şi a lui Stendhal. Dar ca să apreciem un gust foarte bun nu spunem niciodată că e un gust precis, ci îl numim un gust fin sau un gust sigur. Ce deosebire e între fineţe, siguranţă şi precizie ? Fineţea e sentimentul calităţii şi al complexităţii. Siguranţa e absenţa de scrupule şi de ezitări. Precizia e arta de a transforma eficient calitatea în cantitate şi de a-i găsi complexităţii reale un echivalent practic simplu. Precizia ajută acțiunii artei. Dar ce e gustul ? O artă a desfătării, fără nici un scop util. Iar plăcerea nu e niciodată precisă. Ne localizăm totdeauna durerile, aproape niciodată nu ne localizăm plăcerile sau ni le localizăm numai cînd rămîn foarte superficiale.

Așa stînd lucrurile, gustul nu poate fi definit, căci definiția implică precizie. Marmontel [11], care a trăit într-un secol al definițiilor și care trebuie să definească gustul pentru *Enciclopedie,* nu poate decît să învăluie într-o aparență de definiție caracterul indefinisabil al gustului. Într-adevăr, îl definește drept „acel tact al sufletului, acea facultate înnăscută sau dobîndită de a identifica și de a prefera frumosul, un fel de instinct ce judecă regulile fără a avea vreuna".

Dar cum limbajul, stilul, sînt mijloace de claritate și de precizie, e greu să spui ceva despre gust fără să păcătuiești prin exces de precizie și fără să fii silit să-ți compensezi sau să-ți corectezi spusele printr-un punct de vedere dacă nu opus cel puțin contrastant. Gustul, am spune, presupune cultură, posibilitatea unor apropieri între variate impresii de artă. Chiar cînd publicul aplaudă la teatru o piesă frumoasă, tot șovăim să spunem că publicul are gust. Ni se pare că acest cuvînt nu poate fi aplicat decît amatorilor luminați care au văzut multe piese, care sînt capabili să le compare, să urmărească de la unele la altele o anumită mișcare. Dar, pe de altă parte, simțim prea bine că gustul n-ar putea fi lărgit la nesfîrșit și că o cultură, o experiență prea vastă pînă la urmă l-ar slăbi și l-ar dizolva. Sainte-Beuve, în pasajul pe care l-am citat, semnalează această extindere a gustului ca pe una dintre primejdiile criticii și nu vede un gust bine echilibrat decît în cadrul unor „familii de spirite", iar familii, națiuni înseamnă indiferență sau ostilitate față de alte familii sau alte națiuni. Între sectarismul gustului și cosmopolitismul lui, adevăratul gust, gustul fin, acceptă un termen mediu care n-ar putea fi stabilit cu precizie, un termen mediu situat în om — măsură, moderație — și nu în lucruri, de vreme ce aceste familii de spirite, diferite și rivale unele față de altele, ar acoperi laolaltă întregul cîmp al gustului. Dar oare ce e acest întreg cîmp care n-ar putea fi realizat într-o conștiință individuală și care ar deveni, într-un individ, absență sau indiferență de gust ? Atingem prin aceasta problema filozofică a universalelor : să nu mergem mai departe...

★

Încă o dificultate. Gustul, spunem noi, fiind un fel de a ne bucura de opera de artă și nu de a o crea, nu implică precizie. Dar critica, fiind altceva decît arta de a produce, e și altceva decît simplul gust. Ea nu se prezintă doar ca o artă a satisfacției, ca o artă a degustării, ci și ca o artă a înțelegerii prin inteligență, chiar și ca o artă a creației. Trebuie deci să admitem că critica nu poate să nu caute, chiar cu riscul de a răni puțin gustul, maxima precizie posibilă. Criticul îi poate explica geometrului că *Atalia* demonstrează ceva, dar pe planul a ceea ce este, cum spunea Pascal, adevăr de agrement și nu de demonstrație ; criticul muzical poate și chiar trebuie să reconstituie și să transmită în comentariul său, în explicația sa, care sînt acte, creații, ceva din precizia suverană prezentă în compunerea simfoniei și în abilitatea executanților ei. Un critic nu e un artist, dar nu e nici un simplu amator ; el face parte din ambele categorii. Și tocmai pentru că ține și de a doua, care nu comportă precizie, nu trebuie să exagerăm precizia cu care ar ține de amîndouă. În afară de aceasta, critica nu e numai o artă a degustării, ci și o artă a fixării gustului. Voltaire, Sainte-Beuve, o anumită familie de spirite critice — se spune — au fixat gustul în materie de literatură franceză clasică. O altă familie de spirite critice, germane, engleze, franceze, au fixat, pe cît se pare, și într-o mai mică măsură, gustul în materie de literatură shakespeariană și romantică. Dar ce înseamnă să fixezi gustul ? Critica fixează mai ales un gust care e deja fixat ; ea adaugă fixității argumentele și conștiința acestei fixități, ceea ce nu-i puțin lucru. Ea îi adaugă de asemenea, cu același prilej, un lustru convențional și un conformism exterior, ceea ce e primejdios. Critica poate îngropa gustul, ca pe un izvor sub prundiș, și nu numai în cititorul care primește judecățile gata făcute, ci și în criticul însuși care uită plăcerea degustării de dragul celei de a judeca și de a clasifica, adică plăcerile dragostei în favoarea celor ale ambiției. „O viață fericită, spune Pascal, începe prin dragoste și se termină prin ambiție." Dar care ambițios aflat pe culmile succesului nu tînjește după iubirile de tinerețe ? Care critic ajuns în faza judecării și explicării nu tînjește după lecturile acelea de la douăzeci de ani cu care nu voia decît să se delecteze, fiecare însemnînd încă un văl sfîșiat de pe lume ?

★

Să ne ferim, ca de cea mai mare primejdie, în critică, de a nu avea încredere nici măcar în propria noastră plăcere. Neîncredere care capătă o înșelătoare înfățișare morală și care e o ispită a diavolului. Iată, în aceste rînduri ale lui Brunetière, primejdioasa trecere de la dragoste la ambiție : „Sîntem judecători, singurii judecători posibili ai plăcerii noastre, dar nu și ai calității acestei plăceri ; iar autoritatea hotărîtoare e situată în afara noastră, pentru că există înaintea noastră și ne va supraviețui". Firește, nu sîntem judecătorii calității igienice a plăcerii noastre : judecătorul e medicul. Nu sîntem judecătorii calității ei morale : judecătorul e conștiința noastră morală. Dar sîntem judecătorii calității ei hedonice, a calității ei de plăcere, plăcerea în sine fiind în afara oricărei autorități. Nu există calitate a unei plăceri decît prin raportare la alte plăceri cu care o comparăm. E ceea ce spunea mai sus Stuart Mill. Omul care a încercat multe plăceri variate e capabil să le compare și le preferă pe unele altora — și plăcerile literare nu fac excepție. Ne facem astfel educația gustului pentru diferite plăceri, putem chiar să folosim experiența altuia sau să i-o transmitem altuia pe a noastră. Știm că plăcerile spirituale, cu condiția să nu fie exclusive și să presupună existența altora, așa cum nota fundamentală presupune armonicele sale, stau înaintea celorlalte plăceri ; le cultivăm de preferință, dezvoltăm finețea gustului cu care le încercăm, și, de bine de rău, ne menținem acest plan al vieții alături de celelalte planuri ce-l însoțesc, sau îl acoperă, sau îl clatină : planul profesional, planul moral, planul religios. Cînd facem critică, ne propunem, scriind, să ne sporim plăcerile — plăcerea de a simți, plăcerea de a înțelege — și de a le transmite cititorilor noștri. Dar diavolul stă la pîndă, eternul duh al răului care vine să ne ispitească. E ispita lui Pafnutie din *Thaïs*[12]. Dragostea dezinteresată devine ambiție. Nu ne mulțumim să ne cultivăm și să ne rafinăm gustul, căutăm să-l transformăm nu numai în gust pentru altul, ceea ce constituie scopul rațional al criticii, ci în gust universal, în gust absolut, adică în autoritate. Autoritatea, iată marele cuvînt. Trebuie, cum spune Brunetière, o autoritate care să decidă calitatea plăcerii noastre. Dacă am așeza această autoritate în noi înșine, în siguranța și în perfecțiunea gustului nostru, n-ar fi decît o semiambiție. Un om inteligent nu merge prea departe în direcția aceasta, el se știe failibil, divers, prost informat — și atunci ambiția, setea de autoritate capătă o mască, a dezinteresării. *Non nobis, domine, sed nomini tuo da gloriam*[13]. Ambițiosul sau fanaticul religios acționează ca un reprezentant al lui Dumnezeu, fanaticul politic, ca slujitor al patriei. Ei sînt de bună credință, se înșală pe ei înșiși, dar nu înșală toată lumea. La fel, cînd criticul își așază în afara lui autoritatea dogmatică ce tranșează și decide, cînd se dă pur și simplu pe sine drept interpretul acestei autorități, puteți să credeți că e în genere un fel de a-și acorda sie însuși o aparență de veșnicie. Într-adevăr, unde stabilește el această autoritate? Într-o critică impersonală, într-un gust impersonal, în care prefixul negativ nu suprimă decît persoana celorlalți ca să lase tot locul propriei sale persoane.

Autoritatea care hotărăște calitatea plăcerilor, autoritatea pe care publicul i-o recunoaște unui critic de a-l îndepărta de anumite plăceri literare, facile, repede ofilite, și de a-l pofti la alte plăceri, mai întîi dificile, apoi alese, această autoritate nu e așezată în afara criticului, ci în el însuși. Ea se confundă cu persoana lui și nu-i decît forța de iradiere a gustului lui. „Autoritatea, spune foarte just Faguet, e făcută, parțial, din competența pe care publicul o simte și o recunoaște în tine; parțial, din nepărtinirea de care știi să dai dovadă; parțial, și mai mult decît se crede îndeobște, din forța pe care o ai asupra ta însuți, din stăpînirea de sine pe care o arăți și pe care publicul, în cele din urmă, o observă în tine, astfel încît, în ultimă instanță, autoritatea asupra publicului e, mai ales, transformată și transmutată, autoritatea pe care o ai asupra ta însuți.“ Rețineți că e vorba deopotrivă de autoritatea unui părinte, a unui profesor, a unui superior ca și de autoritatea unui critic. A ști să poruncești înseamnă înainte de toate a-ți porunci.

Dar a-ți porunci înseamnă a-ți impune o disciplină, și există deci o disciplină a gustului, o educație a gustului. O cunoaștem pe aceea a gustului celebrat de Brillat-Savarin [14], iar degustătorii profesionali ai vinului de Bordeaux sau de Burgundia nu se nasc peste noapte. Astfel, porniți de la plăcere, ajungem, în materie de gust, la disciplină, adică la efort. Nu-i nici o contradicție. E vorba doar de a surprinde, în mișcarea și în înfățișările ei complexe, o realitate psihologică și literară complexă, și care, puțin susceptibilă de precizie în însăși exercitarea sa, e și mai imprecisă în definire.

★

În loc să definim gustul, mai degrabă să-l arătăm, cum arăta Diogene mișcarea. Unde l-am putea arăta în stare pură și sinceră ? La artiști ? Nu tocmai. Artistul e un creator, iar gustul, cum am mai spus, singur, nu creează nimic. Un artist cu prea mult gust ar risca, chiar, să nu îndrăznească, să nu știe să se arunce în larg ca să înoate. Creația are nevoie mai întîi de vervă, iar gustul nu slujește decît la controlarea vervei. „Verva, scrie Diderot, își are drumul propriu ; ea disprețuiește făgașele bătute. Gustul sfios și bănuitor își rotește neîncetat privirea în jurul lui ; nu riscă nimic, vrea să placă tuturor, e rodul veacurilor și al lucrărilor succesive ale oamenilor.“ [15] Cu alte cuvinte, gustul nu se exercită decît asupra a ceea ce există, asupra operelor realizate. De îndată ce e vorba de a crea ceva cu totul nou, gustul singur e neputincios.

Am putea găsi gustul în stare pură la critici ? Nu încă. Evident, gustul trebuie să constituie principala parte a criticii. Dar criticul nu e pus numai să guste ; el trebuie și să înțeleagă și să creeze. Cît de puțin dogmatic ar fi el, și tot trebuie să caute a dovedi, a ordona, a construi. Și el are nevoie de verva aceea pe care Diderot i-o opune gustului și care constituie elementul masculin al creației.

Gustul în stare pură, sau aproape pură, l-am găsi poate la anumiţi amatori, la aceia pe care Voltaire îi numeşte oameni de litere ce nu scriu şi la care profesarea gustului poate păstra ţelul suprem : dezinteresul. Nici artistul, nici criticul n-ar putea să ajungă, necum să rămînă în această stare de gust dezinteresat, în această gastronomie superioară în care nu mai contează decît plăcerea, sentimentul, nuanţele, variaţiile sau eclipsele plăcerii. Aşa cum popoarele fericite nu au istorie, oamenii de gust nu fac cărţi ; dar un exemplu nu l-am putea găsi decît tot într-o carte şi l-aş da prin cartea care, dintre toate cărţile scrise, e cel mai puţin o carte, prin autorul care e cel mai puţin autor, prin Montaigne.

Dacă trăsăturile criticii, azi virile, aspre şi artificiale, au avut cîndva simplitatea aceea plăcută a unei lumi ce se naşte — pe care o laudă Fénelon la Homer ; dacă gustul singur, şi pe de-a-ntregul, a putut vreodată să constituie singura plăcere şi rostul unic al unui cititor de cărţi — apoi acestea le găsim neîndoielnic la Montaigne ; şi, îndeosebi, în ultimii săi ani, ai retragerii în turn şi ai cărţii a III-a — garafa nestemată, pe culmea maturităţii, a arderii fine, inteligente şi conştiente. Atunci, precum buchetul şi trupul, se însoţesc în gust plăcerea şi conştiinţa clarvăzătoare a plăcerii. „Dacă îmi spune careva că înjosesc Muzele slujindu-mă de ele doar ca jucărie şi petrecere, acela nu ştie, ca mine, cît preţuieşte plăcerea, jocul şi petrecerea : ca să nu spun chiar că orice altă ţintă e vrednică de rîs. Trăiesc de pe o zi pe alta şi, vorbind cuviincios, nu trăiesc decît pentru mine : aici se mîntuie ce urmăresc eu. Cînd eram tînăr, învăţam din lăudăroşenie ; mai apoi, oarecum ca să mă înţelepţesc ; acum ca să zburd ; niciodată ca să cercetez.“ Ca să zburd ! Priviţi-l zburdînd în jurul versurilor în care Virgiliu descrie iubirea dintre Vulcan şi Venus ; dînd ca fundal lecturii sale — sau memoriei sale, Venerei aceleia care „nu-i atît de frumoasă cînd e despuiată cu totul, şi vie, şi gîfîind, pe cît e aici, la Virgiliu“ — lumea senzuală şi voluptoasă a gîndurilor şi a trupului său ; scoţînd din frumuseţea literară toată făgăduinţa de fericire sau toată esenţa de plăcere. Gustul nu mai e, în acest caz, decît unul din prenumele plăcerii. O critică de gust pur, adică numai estetică, o critică în care judecata păstrează mereu neatinsă însăşi floarea senzaţiei, în care fineţea ideii juste se confundă cu desăvîrşirea unei plăceri alese, o asemenea critică sînt convins că Montaigne a întemeiat-o şi că nu va reapărea, la noi, după el, decît prin anumite fraze ale lui Chateaubriand şi anumite pagini ale lui Sainte-Beuve, canonicul literar. Citiţi, în capitolul 8 din cartea a III-a, pagina despre Tacit. Citiţi, în capitolul 37 din cartea I, uluitorul fragment critic pe care-l constituie comparaţia dintre trăsăturile a cinci poeţi latini în legătură cu Caton, felul delicat în care sînt aceştia clasificaţi, prefăcuţi în forme şi mişcări ale plăcerii. „Şi copilul bine crescut va găsi, pe seama altora, că, fireşte, cei doi dintîi sînt prea înceţi, al treilea mai verde, dar ieşind din drum din pricina puterii lui nebune; va socoti că acolo ar mai fi loc pentru încă una sau două trepte ale închipuirii ca să ajungă pînă la al patrulea, în faţa căruia îşi va împreuna mîinile de minunare. La ultimul, şi cel dintîi ca soi, dar de care va fi încredinţat că nu poate fi împlinit de vreo minte omenească, va rămîne uluit şi răzbit...

Din frageda-mi copilărie, poezia m-a pătruns şi m-a răpit. Această aplecare, firească pentru mine, a fost însă felurit mînuită de felurimea înfăţişărilor... mai întîi o curgere voioasă şi dibace, apoi o pătrundere ascuţită şi aleasă; în cele din urmă o putere nouă şi statornică. Pilda va fi mai grăitoare: Ovidiu, Lucan, Virgiliu." *

Aceste rînduri ne vin de la aceeaşi mînă de la care ne vin impresii de dragoste senzuală cum n-au mai cutezat să fie exprimate după *Eseuri*. Dar a vorbi de plăcerile familiare scrisului nu e nici altceva, nici ceva în termeni mai bine cîntăriţi sau cu o altfel de grijă de a fi drepţi, decît, pentru un bun cunoscător de vinuri, a-şi rezuma şi declara senzaţiile date de marile soiuri: se cuvenea ca un primar de Bordeaux să ridice gustul literar la înălţimea unor asemenea degustări.

---

* Cf. Montaigne, *Eseuri,* vol. I, Editura Ştiinţifică, 1966. (N. trad.).

Construcția în critică

Nu poți defini gustul în critică mai mult decît poți defini linia dreaptă în geometrie. Și totuși el stă la baza criticii cum linia dreaptă stă la baza geometriei. Dar dacă, în absența definiției, am vrea să marcăm o trăsătură caracteristică a gustului, ne-am feri în orice caz să-l prezentăm drept cel mai scurt drum între două puncte. N-are ce să caute aici cel ce nu e decît geometru! Dacă judecata lucrează cu trasee directe, gustul presupune o serpentină, o curbă vie. „Critica secolelor clasice, spune Faguet, se silea mai curînd să dea în formule nete idei precise, decît să facă, răbdător și voluptuos, înconjurul ideilor; lucru la care, de fapt, nici nu se gîndea.“ În cazul acesta, critica secolelor trecute se înșela sau s-ar fi înșelat! Răbdarea și plăcerea, în privința gustului, constituie o calitate și răsplata ei, care merg mînă în mînă. Răbdare nu numai pentru a face înconjurul „ideilor“, ci și înconjurul formelor. Omul, spunea Anaxagoras, e inteligent pentru că are o mînă. Aici se află, de altfel, doar începutul criticii și cel ce s-ar opri aici ar merita din plin privirile mîniate ale lui Brunetière și acuzația de dublu libertinaj...

Cînd Faguet ne spune că critica secolelor clasice nici nu se gîndea măcar să îmbrățișeze curbele serpentinei, amfora lui Horațiu, coapsa frumoasei Lalage[1], noi îi răspundem, cum i-am și răspuns: dar Montaigne? Însă excepția confirmă regula. Iar cuvintele lui Faguet mi se par juste, nu în ciuda lui Montaigne, ci oarecum datorită lui Montaigne.

Desigur, nimeni nu reprezintă atît de bine ca Montaigne acel înconjur răbdător și pasionat al ideilor, pe care Faguet îl vede ca pe o caracteristică a criticii moderne, deși Faguet însuși nu are răbdare, iar critica lui e mai mult cerebrală decît voluptuoasă. Iar primul înconjur, prima și permanenta idee în jurul căreia întîrzie, desfătîndu-se, Montaigne, este înconjurul lui însuși, ideea de sine însuși. Acest înconjur, el nu l-a încheiat niciodată, această idee n-a epuizat-o niciodată. Portretele lui Plutarh, cărțile din biblioteca sa i-au dat necontenit prilejul să-și lărgească acest înconjur de proprietar ; el e precursorul, el e maestrul criticii voluptoase de tip Sainte-Beuve și nimeni n-a mers mai departe ca el în finețe. Numai că Montaigne nu face parte din „secolele clasice“, și, dacă nu secolele clasice, în orice caz marea generație clasică s-a făurit împotriva lui. Ea n-a fost clasică decît pentru că l-a depășit pe Montaigne, a trecut peste Montaigne, printr-un puternic efort, printr-o punere în afara legii în același timp nedreaptă și utilă.

În una dintre cele mai mediocre ediții din Montaigne, aceea a *Panteonului literar*, se găsește un document de neprețuit ce nu figurează în nici o alta. E vorba despre o listă, întocmită de bunul montanist ce a fost doctorul Payen[2], a tuturor edițiilor din *Eseuri* publicate între 1580[3] și 1836[4]. Găsim în medie una la fiecare cinci ani. Dar în lanțul acesta există o lacună, un gol.

Non pas trou mais trouée, horrible et large plaie[5] ! care ține de la 1669 pînă la 1724. Iată marele interregn al lui Montaigne. Vreme de 54 de ani nu apare nici o ediție din *Eseuri*. Iar acești 54 de ani corespund cu marea perioadă clasică, cu dominația lui Racine și a lui Bossuet, cu domnia materială a lui Ludovic al XIV-lea și cu domnia spirituală a Port-Royal-ului. Trebuia acest gol în influența lui Montaigne pentru ca, la rîndul lui, clasicismul francez să-și poată face spărtura. Vraja e desfăcută prin marea și frumoasa ediție a lui Coste[6], din 1724, deși nici aceasta nu apare în Franța, ci la Londra, cu șapte ani înaintea sosirii lui Voltaire în Anglia. Intermediară, prin data ei, între *Scrisorile persane*[7] și *Scrisorile filozofice*[8], ea arată că începe o nouă perioadă franceză, că spiritul liber al secolului al XVI-lea reapare sub o nouă înfățișare și că grupul prietenilor lui Montaigne are să se reconstituie, să se înmulțească și să trăiască. „Prostescul gînd pe care l-a avut Montaigne să se descrie !“ striga Pascal, cu întregul Port-Royal după el, și cu toată generația clasică după Port-Royal. Dar Voltaire, citînd această frază, în *Observații la*

Cugetările d-lui Pascal [9], din 1728, replică : „Fermecătorul gînd pe care l-a avut Montaigne, să se descrie !“ Iar în 1746 îi scria d-lui de Tressan [10] : „Ce nedreptate strigătoare la cer să se spună că Montaigne n-a făcut altceva decît să-i comenteze pe antici ! El îi citează cînd are nevoie și tocmai asta nu fac comentatorii. El gîndește, iar domnii aceștia nu gîndesc de loc. El își sprijină cugetările pe acelea ale tuturor oamenilor mari ai antichității ; îi judecă, îi combate, stă de vorbă cu ei, cu cititorul lui, cu el însuși ; neîncetat original prin felul în care privește lucrurile, mereu plin de imaginație, mereu pictor și, ceea ce-mi place, știind neîncetat să se îndoiască“.

Felicitîndu-l pe d. de Tressan că a susținut cauza lui Montaigne, el adaugă : „L-ați apărat chiar pe părintele dumneavoastră, și pe dumneavoastră înșivă“. Să spunem azi despre Voltaire, noi, criticii : „Chiar pe părintele nostru îl apără, pe noi înșine“. În cele cîteva rînduri, a definit excelent nu numai pe Montaigne, ci și o parte necesară a criticii de calitate. Să nu uităm ultimul punct și să ținem la el cum ținea Voltaire : *Să știi să te îndoiești !* Asta a și fost mai întîi critica în Grecia : o știință a îndoielii. *Criticos*-ul se ridica împotriva *grammaticos*-ului. Pe cînd un *grammaticos* retrăia, învăța pe dinafară, recita fiecare vers al *Iliadei* sale, o citea poate pe nas cum își citește puritanul *Biblia*, un *criticos* știa să se îndoiască de autenticitatea cutărui vers al lui Homer, să dibuiască pasajele interpolate cum îi dibuia Launois [11] pe sfinții cei falși, aplica la Homer acea știință a îndoielii, acea metodă a *Istoriei critice* care, cu atîta prudență aplicată de Richard Simon [12] la *Vechiul Testament*, l-a înfuriat atît de tare pe Bossuet, fiindcă marele episcop al generației clasice știa multe lucruri, dar nu știa să se îndoiască.

Și totuși, acest interregn al lui Montaigne care a durat mai mult de jumătate de veac, acest somn îndelungat al părintelui nostru, care ține din 1669 pînă la 1724, n-a fost inutil pentru critică. I-a dat posibilitatea să-și dobîndească ceea ce-i lipsea și, poate, să facă o partidă bună. Să știi să te îndoiești, asta învățase generația anterioară lui Bossuet, o dată cu Descartes. Să te îndoiești, pentru Descartes, însemna să dai la o parte nisipul. Pentru ce ? Ca să descoperi piatra. Iar după ce ai descoperit piatra, să începi să construiești. Nu știu dacă epocile critice și epocile organice se succed așa cum o doreau saint-simonienii. Dar criticul și organicul, care alcătuiesc băteala și urzeala vieții sociale, sînt și băteala și urzeala adevăratei critici, ale criticii complete. După ce a învățat să se îndoiască, trebuia să învețe să construiască. Brunetière, care nu prea știa să se îndoiască, se străduia să construiască bine, zvîrlind peste hăuri, oratoric, ca un Cicero, apeducte romane — și de aceea s-a lăsat călăuzit de Bossuet precum Dante de Virgiliu. A ști să guști, a ști să te îndoiești — ambele trec una într-alta, în nuanțe vii. Dar a ști să construiești, a ști să instruiești — iată cealaltă operație a criticii, aceea pe care numai de la marea „instituție" a epocii clasice o puteam învăța !

★

O *instituție,* iată marea deosebire dintre critica spontană și critica profesionistă sau, mai simplu, între cititor și critic. Montaigne, în viață, între rafturile lui cu cărți și hîrtie albă care, pe masa lui de lucru, e gata pentru jocul penei de gîscă, e un cititor, un admirabil cititor, dar noi, francezii, nu ne închipuim că e un critic. Spun „noi, francezii", pentru că punctul de vedere al străinilor e, în privința aceasta, puțin diferit. D. Saintsbury, în marea sa istorie a criticii, îi acordă un loc de seamă lui Montaigne, pe care Brunetière, în *Evoluția criticii,* nici măcar nu-l amintește. De altfel d. Saintsbury își intitulează cartea *History of Civilisation and Literary Taste* [13]. La noi, dimpotrivă, istoria gustului se desparte de aceea a criticii. Noi înțelegem prin critic un om care citește o carte nu numai, și nu mai ales, ca să se delecteze (plăcerea cititorului devine repede pentru critic o datorie, după cum plăcerile lunii de miere devin datorie conjugală), ci ca să o situeze într-o ordine, ca să o gîndească în conformitate cu o anumită ordine.

Așa ne-a obișnuit marea critică profesionistă care merge de la La Harpe pînă la Brunetière. Și e vorba, evident, de critică, nu de istorie literară. Să nu mă învinuiți de o confuzie care n-ar fi decît în mintea dumneavoastră. Istoria literară, aşa cum au practicat-o benedictinii, aşa cum o continuă atîţia erudiţi remarcabili, e, la rîndul ei, altceva. Ea constă în a povesti istoria cărţilor şi a scriitorilor în timp şi nu în a scoate din această istorie, asemenea criticii, raporturi generale, aparenţe de legi, fizionomii de scriitori şi de epoci. *Istoria generală a Port-Royal-ului* de Dom Clémencet[14], iată o operă de istorie literară; şi *Port-Royal* de Sainte-Beuve, iată o operă de critică literară. A face istorie literară înseamnă a înregistra o ordine, aceea a timpului. A face critică, în Franţa cel puţin, înseamnă a crea un ordin sau, mai curînd, ordine. Din acest punct de vedere, la fel cum se disting diferitele ordine în arhitectură, am putea identifica în critică patru ordine, vreau să spun patru sisteme de idei generale care oferă ipostaze critice reale şi vii, fiecare dintre ele corespunzînd poate unei familii distincte de spirite critice sau, mai bine zis, de spirite constructive consacrate criticii. Voi numi aceste patru ordine: ordinul generic, ordinul tradiţional, ordinul contemporan şi ordinul local. Primul se construieşte în jurul ideii de gen, al doilea în jurul ideii de tradiţie, al treilea în jurul ideii de generaţie şi al patrulea în jurul ideii de ţară. Să mă explic.

*

Întreaga critică clasică, în Franţa, s-a format cu prilejul problemei genurilor, care a ocupat, în critică, pînă în secolul al XIX-lea, un loc la fel de considerabil ca problema universalelor în filozofia evului mediu. La fel de considerabil şi de aceeaşi natură. Problema genurilor e problema universalelor şi chiar problema Ideilor platoniciene; problemă pe care orice filozofie nu face decît să o reîmprospăteze. Cel ce nu-şi pune problema genurilor nu e critic, după cum nu e filozof cel ce nu-şi pune problema Ideilor. Iar a avea geniul filozofic şi geniul critic nu înseamnă să-ţi pui aceste probleme o singură dată în viaţă, ci să trăieşti cu ele (era să spun să te culci cu ele) fără a le rezolva pe deplin vreodată, fără a le epuiza vreodată. Din faptul că o problemă nu e epuizabilă, minţile mărginite trag concluzia că e insolubilă şi, apoi, că e absurdă.

Sînt un om pentru care lumea exterioară *există*, spunea Gautier. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, în Franța, se numește critic un om pentru care genurile *există*. Ești cu atît mai bun critic cu cît genurile literare există mai realmente pentru tine. Iată ce spune Marmontel, scriitorul în care vechea critică s-a desăvîrșit și s-a clarificat : „Criticul superior trebuie, așadar, să aibă în imaginația sa atîtea modele diferite cîte genuri sînt. Criticul subaltern e acela care, neavînd din ce să-și formeze asemenea modele transcendente, raportează totul, în judecățile sale, la producțiile existente. Criticul ignorant e acela care nu cunoaște de fel sau cunoaște prost aceste obiecte de comparație".

Regăsim deci linia lui Chapelain și a lui Boileau : criticul e omul care cunoaște natura proprie a fiecărui gen, regulile pe care acest gen trebuie să le inspire, condițiile pe care trebuie să le îndeplinească o operă pentru a fi în conformitate cu el. Dar teoria asta e cu mult anterioară lui Chapelain. Circulă în toată antichitatea. S-a născut o dată cu Platon, în școlile Atenei. Ea presupune că există, în artă, Idei, modele inteligibile pe care marele artist le copiază. Acesta e sensul celebrului text al lui Cicero despre Jupiter Olimpianul al lui Fidias : *Ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quoedam, quem intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat* [15]. Și o asemenea *species eximia* încearcă Cicero, în *Orator*, să desprindă pentru arta oratorică.

Astăzi nimeni n-ar mai susține o astfel de teorie. Nimeni nu crede în existența unor tipuri estetice ideale, a unei epopei în sine, a unei elegii în sine, a unei tragedii în sine, a unei elocinți în sine pe care artistul superior le-ar vedea și le-ar imita, pe care criticul superior le-ar vedea fără să le poată imita, dar l-ar face să le vadă mai bine pe artistul subaltern care ar putea să le imite dacă le-ar vedea mai bine. Dar dacă teoria aceasta a constituit multă vreme grinda de susținere a criticii e pentru că era totuși din lemn bun, aducea foloase, răspundea unui adevăr pragmatic și nu există adevăr pragmatic care să nu poată ajunge printr-un ocol să se altoiască pe adevărul viu.

Ideea de gen e o idee regulatoare inseparabilă de critică; eroarea constă în a vedea în ea o idee inseparabilă de artist. Nimic nu e, dimpotrivă, mai primejdios pentru artist. Credința într-un gen epic, în reguli ale genului epic, a otrăvit literatura franceză de la *Franciada* pînă la *Martirii*[16]. Ideea didactică și abstractă a tragediei a fost coșmarul cel mai cumplit al lui Corneille și Racine. Psihologic, nimic mai fals decît fraza lui Cicero. Nu se întîmplă niciodată, absolut niciodată, ca un artist de geniu să aibă în fața ochilor, înainte de a fi creat o operă, modelul acestei opere. El are intenții, face planuri, dar creația artistică depășește intențiile, sparge planurile. Un sculptor se gîndește la statuia lui înainte de a o face și în timp ce o face, dar nu o vede decît în clipa cînd și noi o vedem, adică numai cînd e gata. La fel cu genurile literare. A crea într-un gen înseamnă a adăuga ceva la acest gen. A adăuga la un gen nu înseamnă a ne conforma la ceea ce era el înainte de noi, ci a-l deforma, a-l depăși. Dacă arta e omul adăugat naturii, creația e artistul adăugat genului. Geniul imanent al artistului, în loc să-i poarte mîna spre asemănarea cu genul, i-ar purta-o mai degrabă spre neasemănare cu el. Genul e îndărătul artistului, nu în fața lui.

Însă criticul nu se comportă ca artistul. N-are de făcut o operă de artă. Nu vede artă în fața lui. Vede toate operele de artă îndărătul lui, ca niște lucruri gata făcute. Meseria lui e să le considere în ansamblul lor, să le observe trăsăturile generale, iar din aceste trăsături generale constituie criticul acele existențe generale care sînt genurile. Marmontel spune că critica nu apare decît în clipa cînd există mai multe producții în fiecare gen; cînd ne obișnuim să le clasificăm; cînd alegem, din fiecare, pentru a face din ele idealul genului, calitățile cele mai remarcabile, care nu sînt niciodată întrunite de una singură. E un fel de a recunoaște, la urma urmelor, că genurile nu sînt decît existențe raționale, create de critici și utile criticii. Formarea psihologică a genurilor la critic e analogă cu formarea ideilor generale, a existențelor generice, în inteligența umană.

Criticul se descurcă destul de ușor, deoarece cunoaște multe opere, e obișnuit prin meserie să desprindă din ele trăsăturile generale și, cum nu creează el însuși opere de artă sau, cel puțin, nu creează opere tocmai originale, își păstrează față de operele altora o anume dezinteresare, o anume detașare profesională. Are posibilitatea să se miște mai ușor decît artistul în lumea genurilor. Artistul, cînd vorbește despre genuri sau, mai curînd, despre genul lui, vorbește mai mult despre el însuși și despre modalitatea sa proprie. Totdeauna e autorul lui *William Shakespeare*[17] între două oglinzi. Cu deplină bună credință, el își închide genul între marginile operei sale. Cînd Lamartine sau Leconte de Lisle își închipuie că dau o teorie a poeziei, înțelegeți că fiecare dă o teorie a poeziei sale și-și transformă spontan deprinderile geniului propriu în legi ale unui gen. Imperialistul didactic ce dormitează în sufletul oricărui scriitor se bucură ori de cîte ori face așa ceva. D. Paul Bourget, care a fost cîndva un critic eminent, iar azi e romancier, are obiceiul să discute sau, mai degrabă, să decidă, în legătură cu teoria și arta romanului. Pe de o parte, după el, marea calitate a romanului e compoziția, și, pe de altă parte, romanul nu trebuie să fie prea scris. De fapt, d. Bourget ne dă teoria romanului său, care e foarte bine construit și destul de primar scris. În lumea imaginilor există o imagine privilegiată, care e corpul meu. În lumea romanului e firesc să existe pentru d. Bourget un roman privilegiat, și anume al lui. Dar un critic rămîne independent de aceste sisteme privilegiate, individuale, utile. El se măgulește la gîndul că e un suflet fără trup. Autorii, la rîndul lor, se măgulesc că sînt mai virili decît el și-l compară cu un eunuc, paznic la seraiuri. Orice s-ar spune despre aceste metafore, criticul are sarcina de a vedea dinafară operele pe care autorii lor le văd dinăuntru. Și cînd vede, de pildă, că definiția genului său dată de d. Bourget romancierul ar duce la compromiterea *Educației sentimentale* care nu e bine compusă, dar e bine scrisă, caută în altă parte, șoptindu-și în barbă că domnul Josse e bijutier[18].

Caută în altă parte, dar caută același lucru, adică să afle lămuriri și teorii despre genuri. Marele merit al lui Brunetière e poate acela că a restaurat, după Nisard, această noțiune a genurilor, legată de critica clasică și lăsată în umbră de Sainte-Beuve. E adevărat că literatura trecutului e împărţită în genuri ; e adevărat şi că, dacă un Flaubert e atît de victorios în roman şi atît de ratat în teatru, explicaţia nu poate fi căutată doar în caracterul literar propriu lui Flaubert, ci şi în caracterul propriu romanului şi teatrului ; şi întrebarea : de ce a eşuat în teatru ? nu-şi poate găsi răspunsul decît dacă într-adevăr cunoaştem caracterul specific al teatrului care distinge teatrul de ceea ce nu e teatru. Brunetière a constatat că critica clasică s-a rătăcit, în privinţa aceasta, din două pricini. Mai întîi, a confundat legile cu regulile, a crezut că critica ar putea să ne înveţe cum să fabricăm epopei şi tragedii. „Din faptul că noi cunoaştem, de exemplu, legile, sau cel puţin unele dintre legile vieţii, nu rezultă că am putea crea viaţa însăşi.“ În al doilea rînd, a crezut că genurile sînt realităţi fixate o dată pentru totdeauna, cînd de fapt genurile evoluează. Şi Brunetière are dreptate. Dar spiritul criticii clasice, pe care credea că l-a alungat pe uşă, se întorcea pe fereastră. Criticul, după el, nu le poate da reguli autorilor, dar le poate arăta natura şi limitele genului lor, modelele pe care să le imite (Balzac pentru roman), cel mai bun mijloc de a-i continua evoluţia. Pe de altă parte, teoria lui despre evoluţia genurilor literare Brunetière şi-a agăţat-o de o teorie a evoluţiei azi ruinată, aceea a lui Spencer, care presupune ceea ce abia ar fi trebuit să fie explicat, anume actul creator, şi care recompune evoluţia, cum spune Bergson, cu fragmente din fenomenul evoluat : tentativă şi mai himerică în literatură decît în orice alt domeniu, de vreme ce literatura nu păstrează decît opere ale geniului creator, pe deplin creator, le păstrează cu atît mai mult cu cît sînt imprevizibile, mai puţin inspirate de trecut, mai puţin alcătuite din fragmente ale fenomenului evoluat. De aici eşecul lui Brunetière, dar un eşec instructiv, un eşec care nu i se putea întîmpla decît unui mare critic, care ne pune pe drumul unui adevăr mai suplu şi mai viu şi care trebuie să ne stimuleze a relua în termeni noi veşnica problemă a genurilor, cum sînt reluate azi în toate domeniile celelalte probleme ale evoluţiei.

*

Publicul, scria cu aproximație Voltaire, e alcătuit din critici care nu scriu. La rîndul lor, criticii sînt artiști care nu creează și, cum spuneam, suflete fără corp individual. Dar suflete fără corp nu pot exista pe lumea asta. Chiar o societate, care e o realitate spirituală, presupune un fel de corp. Astfel și critica, neavînd corpuri individuale cum sînt romanele sau dramele, își construiește acele corpuri generale, în același timp abstracte și artificiale, care sînt genurile literare. La fel, am putea vedea adevărate existențe, adevărate corpuri, în tradițiile și succesiunile literare, pe care le izolează, le dezvoltă și le ordonează critica profesională. Idealul, încă neatins, al acestei critici, pare una dintre acele mari perspective uniliniare de tip Bossuet, ca *Predica despre unitatea Bisericii* sau *Discursul despre istoria universală.* Cînd spun că nu l-a atins, înțeleg că nu l-a formulat într-o carte celebră. Dar l-a gîndit, s-a gîndit totdeauna la el, a trăit în perspectiva lui și prin el. Există pentru critica franceză o succesiune a literaturii în sensul în care vorbește Bossuet de *Succesiunea religiei,* adică o serie a vieții : seria clasică.

Succesiunea a trei literaturi clasice — greacă, latină, franceză —, „Marile secole“ ce comunică în această serie, legăturile ce se manifestă în ea, grupurile ce se echilibrează în ea, spiritul de regulă, de măsură și de umanitate ce o străbate, tot ce e cuprins pentru noi în cuvîntul *clasicism,* iată marele centru al criticii, drumul regal pe care ea vede cum înaintează literatura ca un cortegiu bine ordonat. E un punct de vedere pe care străinii cu greu îl înțeleg. Pentru un francez nu există două antichități, ci trei — cea greacă, cea romană și cea franceză a secolului al XVII-lea. Clasicul se exprimă pentru noi, ca suprafața pentru pitagoricieni, prin acest număr trei. Ideea de clasic nu descinde doar de la grec spre francez, urcă de la francez spre grec. Un racinian spune despre Homer : e al nostru ! — cum englezul oceanocrat spune despre o insulă : e a noastră !

Seria aceasta a fost trăită de artiștii secolului al XVII-lea ; dar după ce romantismul a întrerupt-o, ea a continuat să fie gîndită de critică. Critica a menținut-o, a sporit-o, a întărit-o cu atît mai mult cu cît își făcea din ea propriul său domeniu și cu cît seria estetică devenea o serie pur critică. Sainte-Beuve scrie: „Revoluția introdusă de d. Cousin în critica literară constă tocmai în a trata perioada secolului al XVII-lea ca și cum ea ar fi deja o antichitate, a-i studia și, la nevoie, a-i restaura monumentele“. Prea mare onoare pentru Cousin, pentru parada lui oratorică despre *Cugetările* lui Pascal și pentru pasiunea lui față de frumoasele doamne din timpul Frondei. Dar e adevărat că aceasta a fost opera critică a secolului al XIX-lea și, în primul rînd, și mai ales, a autorului volumelor despre *Port-Royal.* Diferența dintre vremea lui Voltaire și vremea lui Sainte-Beuve apare izbitoare. În marii oameni ai *Secolului lui Ludovic al XIV-lea,* Voltaire caută modele. În „bătrînii“ de la Port-Royal, Sainte-Beuve, care restaurează în el spiritul lui Montaigne, caută exact contrariul, și anume un alibi istoric, plăcerea de a savura vieți și suflete pe care nu se gîndește cîtuși de puțin să le imite și care sînt pur și simplu reduse la o imagine pentru critici dezinteresați, amatori, curioși de inteligență. În același articol, Sainte-Beuve adăuga: „S-ar putea oare ca era scoliaștilor să fi și început pentru Franța, iar noi să fi ajuns de pe acum să ne facem, drept operă capitală, inventarul? Iată un pronostic pe care zadarnic încerc să-l înlătur. Da, mă tem, uneori, ca maestrul, cu stilul său magnific (e vorba de Cousin!) să nu așeze coloanele Parthenonului ca fațadă la o școală de bizantini“. E ceva adevărat în toate acestea. Din fericire, critica, mai ales datorită lui Sainte-Beuve, s-a achitat destul de bine de sarcina ei, iar edificiul în care Cousin și-a băgat nasul de epitrop a ajuns să armonizeze Parthenonul cu cupola lui Bossuet, cu acel *Deo erexit Voltaire* al secolului al XVIII-lea, cu goticul ruinat și înflorit al lui Chateaubriand și cu tribuna lui Sainte-Beuve însuși de pe care ni se deschide cu atîta eleganță perspectiva ansamblului.

Acest edificiu clasic, la care cu siguranță nu s-a gîndit, pînă în secolul al XVIII-lea, nici unul dintre marii scriitori ce fac parte din el și îl constituie, poate fi numit marea construcție a criticii franceze. Un adevărat critic trăiește de bună voie, ca un canonic, în umbra acestei catedrale, își ocupă locul în cor, celebrează sărbătorile sfinților săi (chiar acesta e rostul centenarelor). Dar un critic care nu critică critica și zeii criticii nu e decît un semi-critic. Seria clasică îi apasă pe mulți. Va veni, poate, ziua în care o vom găsi tot atît de inutilă și misterioasă ca lanțul lui Moustier, cu steaua lui. Și nu vom evoca niște iconoclaști elementari, niște dărîmători de la 1793. Iată-l pe Jules Lemaître care se plînge „că nu este liber în fața majorității operelor clasice, că nu le mai poate vedea așa cum sînt ele sau că nu mai poate fi impresionat de ele franc și direct, și astfel se îndoiește de sinceritatea celor mai vechi și mai ortodoxe admirații ale sale : căci n-ar putea ști niciodată dacă le-a preluat de la profesorii săi sau le-a simțit spontan, dacă i-au fost impuse de tradiție sau au țîșnit din străfundurile sale“. Cam naiv, de altfel. Tradiționalul și spontanul corespund unor idei clare, dar nu unor realități psihologice. Nimeni nu poate izola în sine însuși, cunoaște în stare pură, ce îi vine din tradiție și ce îi vine din el însuși : viața le implică nu numai și pe una și pe cealaltă, ci și amestecul insesizabil dintre una și cealaltă. Însă criticul, care construiește idei, întocmește un lanț, trasează un drum, deschide o alee cu ideea tradiției clasice. Marea școală franceză de critică profesională, în secolul al XIX-lea, trăiește din ideea aceasta, iar scrupulul lui Lemaître e scrupulul seminaristului care-și cercetează credința. Credința tradiționalistă s-a întors totuși în biserica părăsită pentru o clipă care era creierul autorului *Contemporanilor*. Cu comparația aceasta, începută cu două pagini în urmă, dintre critică și o biserică, am aerul că stărui asupra unei metafore trudnice, dar exemplul mi-a venit de sus. Iată cum, prin Brunetière, critica conștientă și organizată face casă bună cu însuși Bossuet, îi adoptă ființa și ritmurile :

„Chiar dacă totul s-a schimbat de la Virgiliu la Racine, ceea ce e totuși identic sau analog între ei, iată ce constituie fondul firii omenești, ceea ce trebuie să ne ajute pe noi înșine să recunoaștem ce e universal și ce e singular în sentimentele noastre ; iată autoritatea care ne învinuiește de toane și de ciudățenie ori de cîte ori roadele noastre, sub pretext că sînt ale noastre, se află în opoziție sau în contradicție cu ea. A pizmui critica și a-i contesta dreptul de a se socoti purtătoare de cuvînt a tradiției înseamnă, de fapt, a-i răpi dreptul la viață."

Auziți bătînd, în rîndurile acestea ale lui Brunetière, cîrja episcopală și pasul *Avertismentelor către protestanți*[19]?

Ideea tradiției clasice, a unei Cetăți a Profesorilor asemenea cu *Cetatea lui Dumnezeu* sau cu *Apoteoza lui Homer*, nu e de altfel decît una, principala, dintre seriile create de critică pentru a vedea limpede, pentru a gîndi logic, pentru a vorbi cu autoritate. Cînd vreau să am o reprezentare, organică și simplă totodată, a secolului al XIX-lea literar, ce văd? Serii, tradiții, în care-i grupez pe scriitori: seria criticilor ce continuă tradiția secolului al XVIII-lea și a ideologilor, seria romanticilor, seria romancierilor de după Balzac. Aceste serii, o dată ce le-am conceput, într-un fel le desfac; văd, de pildă, seria secolului al XVIII-lea și seria romantică întretăindu-se într-un Taine, într-un Flaubert. Îmi îndoi liniile drepte în serpentine cînd vreau să cuprind mai îndeaproape, rectific serpentinele în linii drepte cînd vreau să ordonez idei. Asta-i munca mea. N-aș face nimic dacă n-aș crea asemenea serii, n-aș face nimic adevărat dacă aș ajunge sclavul lor.

Nisard și Brunetière, de pildă, acordau o mare importanță, în literatura franceză, seriei prețiozității. Există, în Franța, după Brunetière, „două tradiții ce se combat reciproc și nu izbutesc să se împace decît în scriitorii foarte mari. Dincolo de aceștia, unii sînt *gaulois*, truculenți, alții prețioși". Spiritul francez ar fi astfel temperamentul unora și al celorlalți. Serie cam artificială, dar, în ansamblu, practică. Nu e inutilă, într-o vreme ca a noastră, în care am asistat, de la Mallarmé pînă la d. Giraudoux, la o înviere sau, dacă vreți, o schimbare la față a prețiozității.

Generația noastră a cunoscut o serie, un lanț celebru, ce a răsunat uneori cu zgomot de polemică și de fierărie războinică: lanțul secolului al XIX-lea romantic prins cu un capăt de Rousseau. D. Seillière[20] a făcut în numeroase volume tabloul succesivelor generații „rousseauiste". Critica naționalistă, compusă din scriitori meridionali, a făurit și a făcut să sune zgomotos *(fen de brut!)* și strălucitor lanțul acesta diavolesc. „Genevezul"[21] a devenit principiul răului, punctul de pornire al depravărilor literare și al catastrofelor politice, al romantismului și al democrației, ca „murdarul de belgian" după afacerea *Port-Tarascon*. Un lanț antiromantic a încercat să dubleze lanțul clasic. O damnație a lui Jean-Jacques a fost reversul *Apoteozei lui Homer*. Nu discut. Vreau doar să arăt că fabricarea seriilor, construcția seriilor literare fac parte totdeauna, mai ales la noi (dar și în alte țări), din deprinderile organice ale criticii.

★

Seriile sau lanțurile se formează și se dezvoltă în timp. Pentru a le mobiliza pe planul simultaneității, e necesară convenția picturii, tabloul lui Ingres, sau parafraza lui Sainte-Beuve. Dar și critica abstractă construiește, idealizează ansambluri contemporane : generațiile.

Nimic mai banal în limbajul curent al criticii decît cuvîntul și ideea de generație. Și nu numai al criticii profesionale, ci și al criticii spontane. Nu trece an fără să se facă, în vreun ziar, ancheta de vacanță despre „noua generație". Un ministru spune : Țara... Un deputat : grupul meu... Un tînăr scriitor : generația mea... Și aceasta, fără îndoială, corespunde unei realități. Sînt trăsături comune între spiritele aceleiași generații. O generație reacționează de obicei împotriva generației precedente — e critică dacă cealaltă e organică, organică dacă cealaltă e critică. Dar nu-i adevărat decît în mare și într-un mod destul de convențional. Nimic nu-i mai greu decît să definești o generație. Vă veți da seama citind în mod critic cartea d-lui Mentré despre *Generațiile sociale*. O generație nu începe și nici nu se sfîrșește într-un punct precis. Ea aparține unei continuități. A gîndi continuitatea înseamnă a o împărți în diviziuni care există în noi, pentru comoditatea noastră, și nu în ea. Generațiile literare sînt obținute prin abstracții ale criticii, a cărei meserie e să construiască realități ideale, ce pot fi gîndite și vehiculate. Dar critica s-ar deda la jocuri deșarte dacă abstracțiile acestea n-ar fi, într-o anumită măsură, întemeiate pe realitate. Continuul și discontinuul nu se contrazic cu totul. N-aș putea niciodată afla un punct precis care să fie la limita dintre ploaie și timp frumos. Dar știu bine că în timp ce la Lyon plouă, la Avignon e senin. Continuitatea și încălecarea generațiilor ce cresc și descresc în fiecare clipă a duratei nu împiedică totuși ca felul de a gîndi din timpul celui de al doilea Imperiu să difere, probabil, și prin anumite trăsături generale, exprimabile și de asemenea reale, de felul de a gîndi de la 1900. Asemenea diferențe precizate de la o jumătate de veac la alta presupun diferențe insensibile de la un an la altul, fine și greu sesizabile : vezi că un copil a crescut, dar nu-l vezi crescînd. Critica, psihologia pot încerca totuși să vadă o generație crescînd. O perioadă foarte scurtă, cum e aceea ce s-a scurs de la armistițiu, ne și îngăduie să trasăm curbe și să înregistrăm o evoluție.

A face tabloul viu al unei generații franceze, a izola ca artist această generație în curgerea continuă a timpului, iată una dintre cele mai frumoase și mai rodnice ambiții ale criticii profesionale. Pe cît se pare, critica clasică, chiar după cearta dintre vechi și moderni, n-a prea folosit această idee de generație. Prima generație ce s-a simțit net deosebită de celelalte, care a căpătat conștiință de sine ca generație, e generația romantică de la 1830. Paginile inițiale din *Confesiunea unui copil al secolului*[22] aduc într-adevăr o notă încă neauzită. Critica lui Sainte-Beuve a fost fertilizată de ideea de generație, care l-a ajutat să facă secțiuni admirabile în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea. Ea a determinat mai ales *Port-Royal*-ul.

Într-adevăr, oare ce-i *Port-Royal*, capodoperă și masiv central al criticii franceze, dacă nu tabloul generației clasice, generație creștină, pe care Sainte-Beuve o grupează ideal în jurul a ceea ce a fost sau crede el că a fost reacția creștină proprie Franței după Reformă ? *Port-Royal* rămîne însuși tipul construcției critice, o construcție ce e schițată, dar nu dată în realitate și pe care geniul criticului, artist și savant totodată, o extrage. Împotriva înconjurului cu totul senzual și impresionist al lui Montaigne, generația lui Pascal restaurase exigențele de construcție și instituție. Prin cartea lui Sainte-Beuve, însuși spiritul lui Montaigne e încorporat în această construcție. Capitolul despre Montaigne nu e de prisos aici. *Convorbirea cu d. de Saci*[23] și *Port-Royal* îl folosesc deopotrivă pe Montaigne într-o construcție — aici într-o construcție critică, dincolo într-o construcție morală.

D. Seillière, într-o suită destul de mare de lucrări, a folosit într-un mod interesant ideea de generație, studiind trăsăturile proprii a ceea ce numește el cele cinci generații rousseauiste, fără să-i fie deocamdată posibil, fără îndoială, să spună dacă generația noastră e cumva prima generație antirousseauistă. *Eseurile de psihologie contemporană* ale d-lui Bourget ne oferă un excelent exemplu de critică construită în jurul ideii de generație. D. Bourget s-a străduit să dea aici un inventar a ceea ce generația sa, intrînd în viață, găsise în moștenirea înaintașilor săi imediați. *Eseurile* acestea au marcat o dată importantă în critică. Ne-au format deprinderea inventarelor prin care autorilor unei generații li se înfățișează starea influenței lor și totodată li se semnalează faptul că această influență s-a încheiat. Construcție utilă, dar artificială. Am început și eu o lucrare de genul acesta ; mi-am putut da seama cît de greoi se aplicau diviziunile mele la o continuitate, în ce măsură viața multiformă a unei generații scapă aspectelor la care ești ispitit să o limitezi, formulelor în care trebuie, de bine de rău, să o fixezi.

★

Critica își construiește Ideile, genurile, seriile, generațiile ; își construiește oare și țările ? Paradoxul ar putea să pară singular. Ce realitate mai materială, mai palpabilă, mai anterioară criticii decît țara scriitorilor, decît rădăcinile lor naționale și locale ? Oare am putea spune că tocmai critica a construit, ca pe o clădire abstractă, ca pe un „palat ideal", o Franță a literaturii franceze, o Germanie a literaturii germane ?

Da, aproape în aceeași măsură ca genurile, seriile și generațiile. Astăzi e pentru critică o atitudine spontană să lege natura unui scriitor de natura care i-a dat naștere, să contureze profilul unei țări literare. De fapt, atitudinea aceasta a apărut foarte tîrziu în critică și duce cu sine totdeauna un spirit de construcție întrucîtva artificială și arbitrară.

Critica clasică nu s-a gîndit niciodată că originile locale ale unui autor ar trebui să fie luate în considerație pentru ca acest autor să fie explicat. Vreme de 200 de ani scriitorii înșiși par să ignore că sînt dintr-o țară anume. Ronsard și Du Bellay se socotesc cu mîndrie unul din Vendômois, celălalt din Anjou; dar după ei, ca să găsim un om care să declare cu mîndrie și dragoste că e din cutare țară, care să-și acorde fraza după anumite inflexiuni locale și materne, ale cerurilor, ale munților și ale apelor, după cum Racine își acorda versurile cu fețele și trupurile actrițelor, ca să găsim un astfel de om trebuie să-l așteptăm pe Jean-Jacques Rousseau, cetățean al Genevei. Iar pentru ca sentimentul singular al lui Rousseau să devină un sentiment comun, puternic, un mare fluviu în Franța și Europa, trebuie să așteptăm romantismul, atît romantismul german cît și romantismul francez. Marea carte, marele strămoș e *Tabloul Franței*, de Michelet, care datează din 1833. Atunci, un Lamartine se drapează la nesfîrșit în veșmîntul bogat al regiunii sale, Mâconnais; un Hugo, fiu de ofițer și care n-a avut drept leagăn decît furgoanele Marii Armate, devine nu numai poetul marilor mișcări pariziene, ci și romancierul Parisului, prin *Notre-Dame* (în *Mizerabilii* nu va face decît să-și reia bunurile din *Misterele Parisului*). Iar critica urmează literatura. Încă în jurul D-nei de Staël, cu Sismondi și Bonstetten, se formase ideea celor două națiuni moderne, aceea a Nordului și aceea a Sudului, ireductibile una la alta: pe această cale se afirmă în critică o mare antiteză de tip Pascal, care s-a păstrat. Dar după Michelet, vine Taine. El introduce în critică schelăriile, construcțiile geografice, etnografice. El a explicat mai mult decît a simțit, a vrut să explice mai mult decît a explicat; generalizările lui oratorice și tablourile lui pitorești s-au învechit infinit mai mult decît analizele mai puțin ambițioase ale lui Sainte-Beuve. Dar de atunci ideea și sentimentul țărilor și ale rădăcinilor au rămas încorporate durabil în critică. Barrès s-ar fi vrut loren cu mai puțină precizie și perseverență dacă n-ar fi citit, în bibliotecile de cartier, paginile din *La Fontaine și fabulele sale* despre Champagne.

Prin aceasta, întregul peisaj al criticii franceze a fost transformat. Azi am putea concepe critica însăși sub forma aceasta geografică și locală pe care, de la Michelet și Taine, caută ea să o impună operelor pe care le explică. Avem, de pildă, o critică a Sudului care a luat o formă naționalistă pentru a declara război elementelor de natură literară pe care le etichetează drept germanism și romantism și pe care le-am putea numi, poate, septentrionale.

Critica aceasta naționalistă a meridionalilor își are antipodul și contraponderea într-o critică de tradiție cosmopolită, pe care am putea-o numi critică genevează și care-și găsește originile în salonul D-nei de Staël. Două idei critice își au sediul pe malul Lemanului. Mai întîi, ideea unei punți franco-germanice peste care ar trece tot ce-i mai bun în secolul al XIX-lea ; e tradiția *Germaniei*[24], a lui Amiel, a lui Scherer. Apoi, ideea unei secțiuni morale în literatura franceză, a unui punct din care literatura franceză ar apărea ca o literatură de moraliști : e concepția lui Vinet și a lui Scherer. Aceste două idei exercită în Franța o mare influență asupra criticii profesioniste. Din ultima a ieșit *Port-Royal*-ul lui Sainte-Beuve, și acțiunea lui Vinet nu s-a oprit la Sainte-Beuve, a fost foarte puternică și asupra lui Brunetière. Iar din prima s-a născut problema ce stă azi în fața criticii : Franța sau Europa ? Fină critică franceză sau critică europeană de informație și comparație ? Brunetière scria în 1885 : „Am avea mult de cîștigat în ziua în care am rupe-o cu superstiția literaturilor străine și ne-am întoarce la cultul prea delăsat al tradițiilor noastre naționale". Dar peste șapte ani, în 1892, tot el striga : „De opt sau zece secole se produce într-un fel, de la un capăt la celălalt al Europei, un comerț sau un schimb de idei ; ar fi timpul, în sfîrșit, să ne dăm seama și, dîndu-ne seama, ar fi bine să subordonăm istoria literaturilor particulare istoriei generale a literaturii europene". A mai avut timp, de altfel, să-și mai schimbe o dată părerea, și ignoranța lui în materie de literaturi străine avea în fond tot interesul să rămînă pe pozițiile dintîi. Dar problema locală, națională, internațională se pune în domeniul criticii ca și în cel politic; critica n-a fost călăuzită spre ea doar prin afinitățile ei politice; a ajuns aici mai ales pe căile ei proprii, prin evoluția ei internă, prin nevoia sa de a produce și a construi idei.

★

Aceste patru idei care par să cuprindă întreaga activitate constructivă a criticii, întreaga ei capacitate arhitectonică, aș fi putut să le împart la rîndu-le, ca pe cele patru antinomii kantiene, în: idei statice, cum ar fi cele de gen și de țară, și idei dinamice, cum ar fi cele de tradiție și de generație. Dar destulă scolastică. E de ajuns să spunem că sînt două modalități de a grupa idei, de a face din ele un organism coerent, viu, activ; o modalitate logică și o modalitate cronologică.

Critica clasică a preferat-o pe prima, care n-a dus-o prea departe, pentru că n-a produs, pînă la La Harpe, o operă de ansamblu, un „discurs" datorită căruia să fi sporit marea literatură. Critica secolului al XIX-lea a practicat-o în genere pe a doua, a fost vitalizată de spiritul istoric, a căpătat conștiința universului și a realităților ei, ca lucruri ce durează. Pînă și *Istoria literaturii franceze* a lui Nisard e construită în jurul unei idei de durată: formarea, revelarea, înflorirea spiritului francez. *Port-Royal* a lui Sainte-Beuve izolează, urmărește, dezvoltă un fragment caracteristic de durată franceză, luat din miezul marelui secol. Taine și Brunetière au ordonat această durată în tablouri didactice și oratorice. Critica deprinsă să se consacre unui scriitor pe care-l construiește așa cum un pictor construiește un portret, nu putea să lucreze cu folos decît situîndu-se în durata lui, urmărindu-l în creația progresivă a lui însuși, prin el însuși, înlănțuind unitar ipostazele diferite pe care el le-a realizat în deosebite momente ale vieții, operei, influenței, acțiunii sale. Critica a început cu adevărat să construiască abia cînd s-a străduit să coincidă cu durata unei mişcări creatoare.

Dar coincidenţa aceasta rămîne în parte fictivă, construcţia aceasta presupune o invenţie. Da: critica adevărată coincide cu mişcarea creatoare a veacurilor, a operelor, a secolelor, a literaturilor; dar ea îşi aduce energia şi originalitatea propriei sale mişcări creatoare. Cînd realizează una dintre extrem de rarele sale capodopere, se comportă faţă de realitatea literară ca romancierul faţă de realitatea morală sau socială. Desigur, studiază oamenii, dar oameni consideraţi şi trataţi ca o natură şi cărora critica li se adaugă cum i se adaugă omul naturii, — *homo additus naturae, criticus additus litteris*. Nimic nu este mai puţin autonom în critică decît construcţia. Constructorul, dacă nu are gust, nu-i decît un zidar. Omul de gust, dacă nu ştie să construiască, nu-i decît un amator. Omul de gust care ştie să construiască merită numele de arhitect; dar tocmai ceea ce apare pe lîngă gust şi-i îngăduie arhitectului să-şi dea operele n-ar putea fi epuizat prin cuvîntul de construcţie. Dacă gustul unui mare arhitect e constructiv, construcţia lui e creatoare, iar critica, la fel ca şi celelalte genuri literare, nu se dezvoltă, nu dăinuie decît prin creaţie.

Creaţia în critică

Printre scriitori, toată lumea e oarecum de acord că artistul e un creator, în vreme ce criticul, care nu creează nimic, nu are altă treabă decît să privească, să judece şi mai ales să laude ceea ce au creat alţii. Pe de altă parte, cel mai înalt elogiu pe care-l poate primi un mare critic este că, prin nivelul la care a ridicat-o el, critica a devenit cu adevărat creaţie. Ce e, aşadar, creaţia aceasta ?

Am spune, poate, că e o arhitectură. Dar există arhitecţi şi arhitecţi. Unul „construieşte" o casă de închiriat, pe cînd Michelangelo a „creat" domul Sfîntului Petru. A construi înseamnă a folosi materiale preexistente, a executa un plan, a pune în aplicare o inteligenţă mecanică ; dar a crea înseamnă a participa la însăşi puterea naturii, a produce, printr-un geniu analog celui al naturii, fiinţe vii ca şi cele ale ei. Ideile de gen literar, de înlănţuiri, de generaţii şi de ţări ne apar mai degrabă construcţii abstracte, edificii ale speculaţiei, decît o veritabilă creare de fiinţe. De altfel nu există un hotar net între construcţie şi critică. Deosebirea dintre un mare critic şi un critic mediocru constă în aceea că primul poate da viaţă marilor idei, le poate înălţa printr-o respiraţie proprie, le poate comunica un avînt propriu, fie prin elocinţă, fie prin spirit, fie prin stil ; în timp ce, pentru cel de-al doilea, aceleaşi idei rămîn reci şi tehnice, rămîn adică simple idei. Oriunde există stil, originalitate, sinceritate puternică şi comunicativă, există creaţie. Ce oferă acest element de creaţie, nu doar cînd există pur şi simplu (pentru că de fapt există cît de cît în orice critică, dacă nu e slugarnică sau curat ziaristică), ci cînd e puternic, cînd se impune şi ocupă locul central ?

☆

A crea nu e tot una cu a imita. A crea înseamnă a face ceva nou. Dacă descoperim sau identificăm o creaţie în critică, apoi această creaţie trebuie să fie una specifică pentru critică, o creaţie prin care critica îşi capătă conştiinţă de sine ca forţă creatoare originală şi ireductibilă. De aici încolo ar putea deveni primejdios pentru critică să imite „creaţiile" altora. Iată un exemplu :

Ştim cît de mult a folosit Taine „facultatea dominantă" care a şi devenit, de altfel, piesa dominantă a criticii sale. Ştim şi cît de depăşită este azi această teorie şi că nimeni nu s-ar mai încumeta să o folosească. Taine ţinea să vadă în ea un fel de aplicare la critică a metodei naturaliştilor. Dar alăturarea aceasta trebuie să se fi făcut tardiv, după ce critica lui se constituise. Filiaţia e fără îndoială alta. Taine a vrut ca, în explicarea operelor de artă, critica să folosească operaţia prin care artistul însuşi le-a creat. El a crezut că modelează creaţia critică după creaţia estetică. S-a înşelat, ca ucenicul vrăjitor.

Partea cea mai însemnată a artei în teatru şi în roman, mai ales în Franţa, constă în zugrăvirea unor caractere. Corneille, Racine şi Molière, Stendhal şi Balzac au zugrăvit caractere omeneşti. Asta e limpede. Pe de altă parte, în secolul al XVII-lea critica moravurilor, adică opera moraliştilor, ocupă un loc echivalent cu acela al criticii cărţilor din secolul al XIX-lea. Un La Rochefoucauld sau un Pascal sînt analişti. Analiştii fac o operă cu totul diferită, ba chiar opusă celei a autorilor dramatici. Aceştia nu se slujesc de analiză decît provizoriu, în vederea operaţiei lor principale, aceea de a crea suflete omeneşti, vii, sintetice. La un moment dat, critica moravurilor, care e treaba moraliştilor, vrea, pe propriu-i teren, să încerce un efort creator, un efort de sinteză şi să producă, şi ea „Caractere". E ceea ce face La Bruyère, iar titlul cărţii sale e, cum se ştie : *Caracterele sau moravurile acestui veac*. Termenul *caracter* era luat de altfel, din cartea lui Teofrast, toate variantele de sens ale cuvîntului francez regăsindu-se în acelea ale cuvîntului grecesc, iar cartea lui Teofrast aflîndu-se, faţă de comedia nouă, într-un raport destul de asemănător cu acela al cărţii lui

La Bruyère faţă de teatrul din vremea sa. E vorba de un critic moralist, care se inspiră din teatru şi urmăreşte, în acelaşi timp, să-i ia locul, ba chiar să-l îndrume. Criticul spune : „Iată, şi eu fac caractere, şi eu sînt artist !“ Dar să vedem : sînt adevărate caracterele lui La Bruyère ? Da. Sînt vii ? Nu. Nu le-aţi întîlnit niciodată. Nici La Bruyère însuşi. El a întîlnit oameni şi a extras din aceşti oameni ceea ce i-a dat posibilitatea să-şi formeze caracterele. Ce anume a extras ? Ceea ce îi dădea posibilitatea de a pune în lumină, de a realiza într-un tip nu doar o facultate dominantă măcar, ci chiar o facultate unică. Iar o facultate unică e o abstracţie de moralist sau de critic, nu poate fi găsită la nici un om. E ceea ce ştie perfect un Molière, care nu-şi construieşte niciodată un personaj de seamă cu o facultate dominantă, ci cu două, puse pe acelaşi plan, şi care, tocmai pentru că implică două planuri diferite de logică, îşi joacă feste, se contracarează reciproc, şi asta e comedia, asta e viaţa. Ce aflăm în Arnolphe ? Un despot compromis de un îndrăgostit. În Agnès ? O toantă cu duhul dragostei. În Alceste ? Un mizantrop tăgăduit de un „filogin“ ; în Célimène ? O femeie de spirit pierdută de o cochetă. În Tartuffe ? Un înşelător căruia un satir îi smulge masca. Şi ce e critica lui *Tartuffe* în *Onuphre ?* Critica firească pentru un critic, adică pentru un abstractor, pentru un om care caută facultatea unică, facultatea dominantă, facultatea abstractă, şi care îi reproşează lui Molière că a operat cu facultăţi compuse, cu facultăţi opuse, cu facultăţi concrete, cu alte cuvinte că n-a făcut o operă de critic. Pentru că Stendhal a realizat, prin Julien Sorel, o fiinţă ambiţioasă şi răzbunătoare în acelaşi timp, Faguet îi reproşează că nu l-a făcut să persevereze pînă la capăt pe drumul ambiţiei, că ni-l arată pierdut de patima răzbunării ; precum Tartuffe ipocritul era, spre indignarea lui La Bruyère, pierdut de patima trupească.

Facultatea dominantă sau unică relevă, aşadar, mai curînd calităţile de abstractizare şi de generalizare obişnuite pentru critici decît calităţile de observaţie şi de creaţie fireşti pentru artişti. Pe Taine îl duc spre teoria sa atît educaţia lui de logician, cît şi influenţa lui Balzac. Spre deosebire de

Stendhal și de Flaubert, Balzac creează de preferință persoane însuflețite de o singură pasiune, absorbite, ca și caracterele lui La Bruyère, într-o formulă unică, dar vie și puternică. Realistul acesta idealizează și construiește mai mult ca oricine. Și pe bună dreptate Faguet observă că poate aici se află, pentru Taine, mare balzacian, originea „facultății dominante".

Dar unde intenționalitatea lui Balzac a reușit, intenționalitatea criticului a eșuat. Romancierul n-are neapărat nevoie nici de adevăr, nici de verosimil, ci de ceea ce d. Paul Bourget numește *credibilitate*. Balzac ne-a făcut să credem în existența lui Grandet și a lui Hulot — și e de ajuns. Aceștia sînt ceea ce vrea el să fie și ceea ce poate el să-i facă să fie. Dar un critic n-are ce face cu credibilitatea; pentru el totul e adevărul. Pe un Shakespeare, un Byron, un Saint-Simon, un Taine, ca și pe Napoleon-ul său, i-am admira cu mai multă încredere dacă n-ar fi existat. Nu prea ne interesează dacă Emma Bovary seamănă sau nu cu prototipul ei, d-na Delamare. Dar ne interesează cît se poate de mult ca tabloul criticului să semene pe cît posibil cu omul sau cu opera din realitate. Și ni se pare că degeaba le simplifică artistic facultatea dominantă, ba chiar greșește simplificîndu-le. Sînt mulți oameni la care facultatea dominantă a caracterului lor, refulată prin împrejurările vieții sau prin voință, nu apare decît prea puțin sau de loc în acțiunile lor, în operele lor, nici chiar, cum arată Freud, în conștiința lor. Pentru artiști încă și mai mult decît pentru ceilalți oameni! Iată ciudatul fenomen de refulare ce s-a produs la Taine însuși. Nici o facultate a lui nu era atît de pregnantă ca aceea a abstractizării. O folosea, dar luciditatea îl făcea să vadă în ea o facultate inferioară celei de creație artistică, pe care nu o avea. A luptat. A vrut să fie o natură. Unii au spus, și nu fără temei, că și-a dorit și și-a făurit un stil. Călătoria în Pirinei i-a oferit o rezervă de senzații și de lucruri (poate de idei ale unor senzații și de idei ale unor lucruri). Iar abstractizarea, care era facultatea lui dominantă, i-a devenit ideea dușmană. Cu fanatismul logic al ideologilor, a transformat-o într-o idee dușmană a Franței, în principiul revoluţiilor şi nenorocirilor ei. Clasicul acesta l-a refulat în sine, cu violenţă, pe clasic, după cum temperamentele cele mai romantice încearcă să-şi refuleze romantismul şi-l refulează defăimîndu-l tot atît de romantic pe cît de clasicist îşi defăima Taine clasicismul. Să nu mergem prea departe. Să reţinem însă că ne aflăm în domeniul complexităţii şi că viaţa nu se prea lasă redusă la idei simple, la direcţii unice, după cum nu se lasă reduse circumvoluţiile creierului la linii drepte şi unghiuri. Să nu confundăm construcţia cu creaţia. Să ne ferim de ideea dominantă, de facultatea dominantă, de toate substitutele logice şi ideologice ale vieţii. Ca în *Ruy-Blas*, anumite exigenţe lăuntrice îl obligă adesea pe artist să-şi îmbrace stăpînul în slugă şi sluga în stăpîn ; criticul acceptă această prefacere ca fiind adevărată şi îi adaugă alte prefaceri simplificatoare. Toate acestea îi sînt necesare construcţiei. Dar o critică literară care tinde să coincidă cu un elan creator, care se vrea ea însăşi un elan creator, trebuie să meargă mai departe.

*

Ceea ce tocmai am observat la Taine ne-ar duce, poate, pe drumul de-a lungul căruia trece oarecum curentul creator. Îl consider pe Taine o frumoasă inteligenţă, ca şi un admirabil scriitor, care a avut şi ceva de om genial. Dar dacă am vrea să surprindem cu adevărat geniul lui Taine, ca şi geniul oricărui artist sau al oricărui gînditor, n-ar trebui să facem cum făcea Taine, adică să-l închidem într-o reţea de idei, să-l deducem dintr-o idee sau să-l construim pe o idee. Ar însemna să-l căutăm într-un curent anterior ideilor criticii sale, în curentul care ar lăsa pe drum realizarea de gradul întîi, constituită din aceste idei. Operele unui artist sînt pentru el cînd un fel de a se elibera, cînd un fel de a se contrazice, cînd un fel de a se lupta cu sine însuşi, cînd un fel de a se minţi pe sine însuşi. Trebuie să deosebim la un om, spune cu aproximaţie La Bruyère, caracterul pe care-l are, caracterul pe care ar vrea să-l aibă, caracterul ce i se atribuie, caracterul ce ar vrea el să i se atribuie (La Bruyère le enumeră numai pe primele trei, pe al patrulea l-am adăugat eu). Fiecare dintre noi poate cunoaște aceasta din proprie experiență ; putem, cu ajutorul analizei psihologice, al unei psihanalize (față de care aceea a lui Freud nu e decît un moment sau un început), să ne descurcăm oarecum în acest joc de oglinzi, cînd e vorba de noi sau de alții. Dar să ne spunem totuși că jocul acesta, oglinzile acestea, sînt relativ simple la noi dacă le comparăm cu ceea ce ajung ele în complexitatea profundă și chinuită a unui om de geniu, adică a unui om care nu-și găsește în societate nici soluțiile, nici directivele, nici măcar problemele proprii și care și le zămislește într-un chip original în creuzetele sale, în matricele sale lăuntrice.

Și totuși, tocmai această complexitate ar vrea critica să o canalizeze în cîteva idei simple sau să o epuizeze printr-o pulbere de fapte mărunte. Ea apucă astfel pe drumul cel mai ușor, cel mai firesc. Faptele mărunte, anecdotele, artistul le-a lăsat acolo în urma lui, în plină lumină, pe șantier : e de ajuns să te apleci ca să le culegi. Ideilor generale, de asemenea, le-a procurat el însuși nada și planul, cînd și-a alcătuit, prin viața, prin opera, prin influența lui, o înfățișare exterioară a lui însuși, înfățișarea aceea pe care Auguste Comte o numește existența subiectivă și o consideră partea cea mai bună a omului, țelul său. Artistul a lăsat o moștenire, o aparență ; iar noi, beneficiind de moștenire, raționăm și construim pe baza aparenței. Cum a arătat Valéry în acea *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci,* pe care am vedea-o, alături de *William Shakespeare,* ca pe o capodoperă a criticii pur creatoare. „Nimeni nu se identifică exact cu suma aparențelor sale ; și care dintre noi n-a spus sau n-a făcut ceva ce nu-i *al său ?* Fie imitația, fie lapsusul, sau împrejurarea, sau pur și simplu oboseala acumulată de a fi propriu-zis cel ce este, îl alterează o clipă tocmai pe cel ce este ; se vorbește despre noi la o masă ; fila aceasta intră în posteritate, împodobită din cap pînă-n picioare de erudiți, și iată-ne frumușei pentru veșnicia literară.“ Și nu doar o asemenea filă din vreun *Jurnal al fraților Goncourt* ne deformează, ci și filele operei noastre, scrise pentru a ne deforma în ochii altuia, pentru a lăsa despre noi o imagine care nu-i a noastră. *Hoc se quisque modo fugit*[1].

Critica n-ar putea oare depista amprentele acestei fugi de sine şi nu i-ar putea restitui mişcarea? Poate că da. Dar i-ar trebui simţurile şi fineţea unei piei-roşii. E mai comod să compui o mişcare abstractă, geometrică, inteligibilă, ca mişcarea lui Zenon sau, mai degrabă, ca negarea mişcării de către el. E ceea ce hotărăşte şi întreprinde Valéry cînd declară că îi va da numele lui Leonardo unui chip convenţional al geniului omenesc. Şi ceea ce face, fără s-o spună, Hugo în *William Shakespeare*. Soluţia aceasta a problemei constă în a desăvîrşi geniul ca o construcţie, dar nu în a coincide cu el ca creaţie. Critica obişnuită pleacă de la opera *săvîrşită*. Critica lui Valéry şi a lui Hugo pleacă de la opera *desăvîrşită* (în acest sens i s-a reproşat lui Hugo fără înţelegere, că îl *admiră ca un sălbatic* pe Shakespeare). Ar trebui să plecăm de la opera încă *nesăvîrşită*, opera *de săvîrşit*, să pătrundem în curentul creator care îi e anterior, care o lasă în drum şi o depăşeşte.

Cu alte cuvinte, critica realmente creatoare, realmente adecvată creaţiei geniale, ar consta în a da naştere geniului, în sensul în care se spune că geometria dă naştere unei figuri cînd o defineşte prin mişcarea care o produce. Dar însăşi imaginea pe care o folosesc arată cît de himerică ar fi o asemenea pretenţie, cît de disproporţionată ar fi ea faţă de măsura omenească. A genera o figură geometrică înseamnă a stabili o identitate între această figură şi mişcarea ce a descris-o, iar acest raport de identitate nu e real decît pentru că nici figura, nici mişcarea nu sînt reale. Termenul *a genera* e motivat şi în fizică sau în chimie, pentru că e vorba de fenomene materiale, iar materia aparentă se reduce pentru filozof, ca şi spaţiul şi mişcarea pentru geometru, la o convenţie utilă. Utilă cui? Vieţii. Dar viaţa nu e o convenţie, viaţa e însăşi realitatea la care participăm. Şi de îndată ce e vorba de viaţă, cuvîntul *a genera* capătă un cu totul alt înţeles. El înseamnă a crea ceva nou, a crea o fiinţă care trăieşte o viaţă imprevizibilă, o viaţă diferită de a noastră. Pentru un matematician a genera un cerc şi a genera un copil reprezintă două operaţii cu totul diferite, evident. Critica a cărei ambiţie extremă ar fi aceea de a genera un geniu, de a-i da naştere prin însoţirea cu mişcarea creatoare care i-a format, un Shakespeare, un Hugo, un Vinci, ar trebui să implice simultan ambele sensuri ale cuvîntului a genera : primul sens pentru că e vorba de o creaţie a spiritului ; al doilea sens pentru că e vorba de o creaţie legată de viaţă, de o creaţie care încearcă să reproducă viaţa. Şi ce viaţă ? Geniul, adică realitatea cea mai potrivnică deducţiei, previziunii, logicii obişnuite. Ca să generezi astfel geniul, omul genial, ţi-ar trebui un geniu egal (în slaba măsură în care termenul *egal* are sens în acest caz), adică un geniu capabil să-şi îngroape propria carieră — şi care, desigur, n-ar fi dispus să se amuze recompunînd traiectoria altuia.

Ceea ce înseamnă că dacă vorbim de o critică creatoare, care ar îmbrăţişa însăşi geneza operei pe care vrea s-o explice, ne situăm de fapt la limită, ne închipuim un ideal teoretic, pe care e cu neputinţă să-l atingem. Dar un asemenea ideal nici nu trebuie să-l atingem. Ca să fim magnetizaţi, înfierbîntaţi, luminaţi de el, ne e de ajuns să-l gîndim. Şi apoi, oricît de originale ar fi operele de geniu, ele sînt făcute de oameni şi pentru oameni ; vibrăm împreună cu ele în măsura în care sînt pline de umanitate, iar sentimentul prin care le pătrundem frumuseţea nu se deosebeşte prin natura lui de sentimentul care le-a creat. Ce e mai bun în critică stă în această simpatie de sentiment, şi de aceea inteligenţa singură nu dă niciodată decît jumătate de critică. Nu reprezintă decît funcţiile ei de relaţie. Îi trebuie altceva ca să se poată nutri şi să poată crea. Cît de drepte sînt rîndurile lui Marmontel : „Niciodată nu se va stărui de ajuns asupra principiului că numai sentimentul poate judeca sentimentul ; şi că a supune pateticul la judecata minţii ar fi ca şi cum am vrea să facem din ureche arbitrul culorilor şi din ochi judecătorul armoniei" ! De aceea el îi şi refuză lui Boileau titlul de mare critic şi îmi închipui că Brunetière trebuie să se fi bazat pe acest pasaj sau pe altele asemănătoare cînd îl acuza pe Marmontel că face de pe atunci critică romantică.

Pentru că tocmai romantismul a introdus în critică scînteia aceasta vie, dorinţa şi idealul creaţiei. Făcînd să curgă în vinele sentimentului un sînge mai bogat, dîndu-i să respire un aer mai tare, romantismul l-a făcut şi mai apt dacă nu să judece sentimentul, cel puţin să-l identifice, să-l preia, să vibreze o dată cu el sau prin el. El i-a adus criticii o a treia dimensiune, aceea prin care capătă un corp, poate circula şi trăi. Uităm prea des că tocmai prin romantism s-a născut marea critică franceză şi că aceasta, deşi l-a combătut, deşi s-a uitat adeseori spre casa ei părintească cu o privire nedreaptă şi îngheţată de fată bătrînă, n-ar fi existat fără el. Fără romantism, Sainte-Beuve n-ar fi fost decît un La Harpe. Elanul profund al criticii se confundă cu elanul profund al romantismului francez, dar al unui romantism luat în deplinul său înţeles european : simpatia cu toate formele religioase, istorice, etnice, estetice şi încercarea de a le reînvia în mişcarea lor originală pentru a extrage din ele nu doar semne exterioare, convenţionale, practice, ci fraze muzicale menite să le restituie esenţa. Ştiu că e vorba de multă visare inconsistentă şi de un talmeş-balmeş de mult uitat, ca şi de teorii false pe care azi trebuie să le revizuim ; dar de asemenea şi îndeosebi, de o mişcare din care trăim şi azi, de un mare flux care a venit să ia critica secătuită de pe ţărm, s-o ducă în largul mării, să-i dea gustul întinderilor, al ţărilor şi al drumurilor.

Romantismul a fost o mişcare de simpatie, iar critica devine creatoare în măsura în care-şi incorporează forţe de simpatie. Un matematician generează un cerc în afară oricărui element de simpatie. O fiinţă vie generează o fiinţă vie în simpatia absolută a vieţii, într-un „tot simpatizînd cu el însuşi". Generaţia creatoare, în critică, trebuie evident situată pe un plan intermediar. Criticul nu generează decît ceea ce există, cum face şi matematicianul ; dar generează prin simpatie, cum face fiinţa vie. A crea, pentru el înseamnă a simpatiza. Iar experienţa ne arată că simpatia aceasta şi creaţia aceasta sînt capabile de trei forme : simpatia cu un artist, simpatia cu o operă, simpatia cu un curent. De aici, trei forme de critică creatoare.

Cu prima dintre formele acestei critici creatoare sîntem azi obișnuiți, e chiar sediul nostru. Să trăiești cu un autor — o săptămînă, ca Sainte-Beuve; cîteva luni ca Jules Lemaître, conferențiar; cîțiva ani ca profesorul care-și pregătește teza de agregație în pacea unui liceu de provincie — să-i pășești pe urme, să te gîndești la el, să te impregnezi de spiritul lui și să-i dai ceva din tine, să-l regăsești neîncetat în orice ungher al lecturilor, al cugetărilor, al plimbărilor tale — iată o modalitate a criticii care ne-a devenit intimă, deși nu e atît de veche. În secolele al XVII-lea și al XVIII-lea existau destule biografii bune și copioase, ca *Viața d-lui Descartes* de Adrien Baillet[2] sau *Petrarca* de abatele de Sade[3]. Dar ele nu prea au vreo legătură cu critica vie așa cum o înțelegem astăzi. Taina intimității, a intuirii și a creației care se folosește la copierea unui autor după cum un gravor copiază o pictură, aș zice că datează abia din secolul al XIX-lea și mai cu seamă de la Sainte-Beuve, dacă literatura engleză n-ar avea, încă din secolul al XVIII-lea, *Viața doctorului Johnson*[4]. În orice caz, vechea critică franceză, critica clasică, n-o cunoștea. Montaigne o stăpînea virtual și ne putem închipui într-un mod verosimil ce ar fi scris dacă ar fi vrut să fie un om de litere. Dar erau necesare forțele conjugate ale romantismului și ale învierii istorice, erau necesari Chateaubriand și Michelet pentru ca și în Franța literatura să-și anexeze acest domeniu măreț.

Era necesară această colaborare a timpului, dar e necesară și o anumită dispoziție morală, și anume dragostea și mai ales prietenia. Să nu uităm lecția străinei din Mantineea[5]: dragostea înseamnă zămislirea întru frumusețe. Critica creatoare nu se mulțumește să se bucure de frumusețea literară; ea produce în această frumusețe; produce frumoasele discursuri despre care vorbește Platon, le produce prin dragoste. Dar să nu luăm, în acest caz, dragostea în sensul strict limitat al cuvîntului. I-a inspirat adesea destul de rău pe critici. Dragostea lui Cousin pentru doamnele de Longueville, de Chevreuse și de Sablé mai degrabă i-a făcut pe cititori să zîmbească decît să gîndească sau să viseze;

adevărata muză a criticii e prietenia; o prietenie care e de multe ori reversul unei dușmănii, iar prieteniile lui Sainte-Beuve cu morții i-au răscumpărat reaua-voință și ura față de cei vii.

Să lăsăm răscumpărarea și reversul, să vedem doar prietenia în sine, să-i aflăm numai roadele frumoase pe care le oferă pe creanga întinsă spre noi. Să înălțăm prietenia pînă la plenitudinea de înțeles pe care o capătă în titlul lui Barrès, *Prieteniile franceze*[6], prieteniile în care și prin care se creează o continuitate familială și națională. Așa sînt și prieteniile literare. Unde e prietenie e creație. Am putea distinge o prietenie literară spontană, o critică creatoare spontană, nescrisă, și care nu e alta decît influența. Tot ceea ce un Montaigne, un Descartes, un Pascal, un Rousseau, un Sainte-Beuve sugerează ca fiind viu și activ pentru generațiile de cititori, tot ceea ce, mult după moartea lor, îi face să trăiască într-un fel nepieritor și dramatic în mii de suflete, e fără îndoială prietenie și e, fără îndoială, creație. Prietenie și creație devin critică de îndată ce trec în scris și în discurs, de îndată ce raportul dintre cititor și autor se traduce printr-un dialog, de îndată ce cartea vorbește și i se răspunde pe limba ei. Criticului în fața capodoperelor i se pot aplica vorbele Diotimei: „Străbătînd și contemplînd întinsa mare a frumuseții, el va naște într-o filozofie infinită o seamă de discursuri frumoase și mărețe". Și tocmai abundența și calitatea acestor discursuri măsoară, oarecum, gradul frumuseții literare, însemnătatea ei în natura și viața omenească.

Pentru un Sainte-Beuve, un Lemaître, un mare critic romantic, producția în cadrul unei frumuseți preexistente constă mai ales în a o privi dintr-o serie indefinită și mereu deschisă de puncte de vedere. Nici un critic nu poate coincide pe deplin, și nici măcar aproximativ, cu natura integrală a unui artist; dar nu există un mare artist care să nu ofere punctele de vedere diferite a căror cantitate infinită ar coincide cu ființa sa, după cum un poligon cu un număr infinit de laturi ar coincide cu cercul. Avem astfel despre Rousseau, Chateaubriand sau Hugo un anumit număr de vederi parțiale și părtinitoare, inexacte în măsura în care ecuația personală a criticului ajunge să o denatureze pe aceea a artistului, dar exacte într-un sens, pentru că aceste ecuații personale ale criticilor se corectează reciproc și mențin, în ansamblu, în jurul fiecărei opere, atmosfera de dialog socratic, jocurile de umbre și lumini, de soare și de frunziș, nuanțele și palpitațiile vii ale unei creații continue.

★

Creația continuă a artistului prin critică, dar și, pe alt plan, creația continuă a operei prin artiști, în care critica își spune cuvîntul și-și face lucrarea. O operă de artă poate provoca producția de trei feluri : poate fi imitată, poate fi parodiată, poate fi propriu-zis continuată ; iar ultimele două fac parte, în bună măsură, din genul criticii.

Să lăsăm de o parte imitația. Prin ea, un gen sau o operă literară își afirmă fecunditatea, iar omagiul adus lui Racine de către Campistron[7], oricît de mult s-ar deosebi de cel al lui Sainte-Beuve și al lui Lemaître, nu e mai puțin un omagiu : Campistron, ca și Sainte-Beuve, creează ceva *cu prilejul* lui Racine. Din păcate, creează ca să-i semene, pe cînd creația criticului exclude orice gînd de asemănare. Artistul imită natura, imitatorul îl imită pe artist ; criticul se străduiește să imite nu natura care creează lucrurile și oamenii, cum face artistul, nici pe artistul care recreează o natură, cum face imitatorul, ci tocmai natura care l-a creat pe artist, a doua natură înfățișată într-un moment particular al ei și într-o operație individuală.

Critica n-are deci nici un soi de asemănare sau de legătură cu imitația ; dar are cu acel gen de deformare ce se numește parodie. Cine a produs o bună parodie a făcut cu adevărat operă de critică creatoare. La începutul secolului al XVI-lea se citeau încă mult romanele cavalerești, iar Francisc I se consola, la Madrid, cu *Amadis*. Nu critica le-a compromis în ochii oamenilor de gust : nu exista. Ci nuvela, împreună cu parodia ; aceea a lui Rabelais și aceea a lui Cervantes. Cele două scene în care Euripide a parodiat două scene din Eschil sînt două bune critici făcute din punctul de vedere al veridicității. S-a spus uneori că parodiile din *Virgiliu travestit*[8] puneau pitoresc în relief unele slăbiciuni ale originalului. Și o antologie de parodii n-ar fi lipsită de savoare.

Nu există un instrument mai temut decît parodia, de care un critic să se poată sluji, împotriva unei opere. Luați cea mai frumoasă tragedie, cel mai frumos roman din lume, povestiți-le pe un ton zeflemist și într-un chip comic și le veți face ridicole dacă nu în ochii cititorilor lor, cel puțin în ochii cititorilor voștri. Parodierea pieselor sale îl îmbolnăvea pe Racine, iar Corneille a văzut roșu de furie cînd Racine i-a parodiat, în *Împricinații,* două versuri din *Cidul.* Mi-aduc aminte de o analiză foarte amuzantă a *Doctorului Pascal*[9], povestită pe acest ton de Faguet, inclusă în ale sale *Discuții literare*[10], și menită să le taie cititorilor săi docili pofta de a mai citi cartea.

Parodia poate fi numită o critică constructivă pentru că ea construiește sau poate construi o operă de artă reală, care să subsiste prin ea însăși ; și *critică* pentru că e scrisă în marginea unei lucrări și a unui autor, cărora le scoate la lumină slăbiciunile și le dă în vileag ridicolul inconștient. Dar, pe de altă parte, termenul de critică distructivă s-ar potrivi tot atît de bine, pentru că a parodia o operă înseamnă, indirect, a te strădui s-o dărîmi. Așadar, să renunțăm la ambii termeni. Parodia nu e critică propriu-zisă, dar trăsăturile chipului ei îi trădează fără putință de tăgadă înrudirea apropiată cu critica.

★

Imitația e o creație continuă ce se degradează : parodia — o creație continuă ce se învîrtește în jurul ei înseși. Ne-am putea oare închipui o critică superioară pînă-ntr-atît încît să poată fi numită o creație ce se continuă creînd mereu mai intens, adică depășind opera pe care se sprijină și pe care o comentează, continuînd-o, cum spun filozofii, prin excelenţă, şi răspunzînd triumfător la provocarea obişnuită a autorului sau a cititorului: eşti în stare să faci ca el? De ce nu?

Dacă l-am pune pe un om din zilele noastre să aleagă între pierderea tuturor lucrărilor Domnilor de la Port-Royal — cu excepţia lui Pascal — şi pierderea *Port-Royal*-ului lui Sainte-Beuve, rezultatul ar fi neîndoielnic: în afară de o neînsemnată minoritate de erudiţi şi de vechi jansenişti, Sainte-Beuve ar cîştiga toate voturile. Iată deci un caz în care raportul curent e răsturnat. În loc ca autorii să fie stejarul şi critica iedera parazită, în ochii posterităţii tocmai critica a ajuns stejar. Bineînţeles, reuşita atîrnă de condiţia ca autorul să fie de mîna a doua, iar criticul de mîna întîi. Şi să nu exagerăm, de vreme ce excepţia lui Pascal rămîne, iar noi ne putem întreba dacă, fără Pascal, Port-Royal ar fi avut forţă de atracţie şi materie pentru o celebritate de prim ordin şi pentru curiozitatea lui Sainte-Beuve.

Caz privilegiat, spunem, pentru că de drept nu se poate produce decît foarte rar. Trebuie, într-adevăr, să fie împlinite următoarele condiţii: ca autor, un om care să aibă destul geniu pentru a fi un foarte mare critic şi nu destul geniu ca să iasă din lumea lecturilor sale: ca subiect, unul sau mai mulţi scriitori destul de mari, destul de însemnaţi ca să asigure un studiu critic interesant şi profund, dar nu într-atît încît să-şi eclipseze criticul.

Totuşi am putea găsi un al doilea exemplu (pe un al treilea nu-l mai văd), dacă urcăm mult dincolo de Sainte-Beuve şi de Port-Royal. Critica pe deplin creatoare, aceea ce se sprijină pe o operă la rîndul ei perfectă numai pentru a o întoarce şi a o stăpîni în fel şi chip, a o fecunda, a o dezrădăcina şi a face din ea punctul de plecare al unei creaţii geniale care să rămînă totuşi pînă la sfîrşit încorporată criticii, a fost realizată cel puţin o dată: de către Platon în *Fedru*.

Ce e *Fedru?* Critica literară a unui discurs al lui Lysias pe care Platon îl reproduce (autenticitatea atît de discutată a discursului lui Lysias pare să fie stabilită prin grija pe care o are Platon de a-l prezenta citit şi nu recitat). Acest discurs, Socrate mai întîi îl critică, apoi îl reface și dacă nu se poate spune că al lui e superior celui al lui Lysias, nici inferior nu se poate spune că îi este. Socrate a făcut în orice caz „ca și el". Dar ambele discursuri se mențin deopotrivă pe un anumit plan. Socrate, înștiințat de semnul demonic, trece însă pe un plan nou, ca să refacă un al treilea discurs. E planul opus aceluia al parodiei. În vreme ce parodia critică și reface o operă prăbușind-o pe un plan inferior (care ar fi la limită, planul criticului invidios, al Zoilului legendar), Socrate, dimpotrivă, o înalță pe un plan superior : pe de o parte, amintindu-și că Iubirea e zeitate și că atît el cît și Lysias au vorbit despre ea doar omenește, el trece pe planul divin. Pe de altă parte, trece de pe planul retoricii pe cel al dialecticii și de pe cel al dialecticii pe cel al mitului filozofic, mai presus de care nu e nimic.

Dar dacă *Fedru* realizează capodopera criticii e pentru că nu e scris de un critic. E scris de un poet dramatic devenit filozof și rămas poet, de unul dintre cele mai mari genii ale tuturor timpurilor, care s-a amuzat într-o bună zi să facă și critică literară, ca Fénelon în *Scrisoarea către Academie*[11]. El pornește exact din regiunea *Scrisorii către Academie*, iar de aici, printr-o succesiune de planuri, se înalță nu pînă la misticismul lui Fénelon, ci pînă la misticismul către care aspira Fénelon, al dragostei pure, în jurul căruia s-a învîrtit fără să poată ajunge. Și aici nu cunoaștem decît o excepție fericită. După cum geniul dialogului a încetat realmente după Platon, ca genul tragediei după Racine, tîrînd după el, pînă azi, doar un șir de imitatori șterși, nici o altă operă critică nu s-a apropiat de calitatea lui *Fedru*, nu și-a regăsit aceeași mișcare creatoare la aceeași sursă.

★

Nimic nu ne împiedică totuși să așteptăm, să nădăjduim, să ne închipuim o viguroasă critică filozofică și poetică, în stare să regăsească o mișcare de acest gen. Dar elanul vital, forța de sinteză îngăduită criticii se vor lovi totdeauna de un obstacol într-un anumit punct. Chiar sub aspectul lui constructiv, sub înfățișarea lui creatoare, spiritul critic corespunde mai degrabă unui lucru ce se desface decît unuia ce se face. Pentru saint-simonieni o epocă critică e contrariul unei epoci organice; geniul critic e într-un anumit sens contrariul unui geniu organic. E și cazul lui Sainte-Beuve: acesta nu s-a resemnat decît tîrziu la situația literară de critic pur — și s-a resemnat ca în fața unei decăderi a aspirațiilor și nădejdilor sale. Poate ar fi și cazul lui Platon, dar atunci ar trebui să-i integrăm incursiunea critică într-o natură și într-o existență de filozof (ceea ce n-ar fi de loc greu, de vreme ce orice revoluție filozofică a fost o revoluție critică și de vreme ce critica literară e o filozofie a literaturii, iar filozofia e o critică a datelor simțurilor și rațiunii). Niciodată, nici pe cel mai înalt plan al geniului, n-am putea face să coincidă două operații atît de deosebite și atît de opuse ca acelea ale creației și înțelegerii. Mintea omenească sub toate formele ei, de la cele mai umile pînă la cele mai sublime, constă în unirea uneia cu cealaltă, dar niciodată pe picior de egalitate, și în folosirea uneia în slujba celeilalte. Critica nu-și poate menține ființa decît punînd creația în slujba înțelegerii, și nu, ca artistul, înțelegerea în slujba creației.

Dacă mi s-ar cere să indic nivelul cel mai înalt pe care-l poate atinge, sau pe care cel puțin l-a atins pînă azi, creația în slujba inteligenței, adică marea critică, aș spune că acesta ar consta, nu cum a crezut îndelung critica clasică în a crea geniul, ci în a crea un Geniu. Majuscula schimbă totul. Critica franceză s-a dezvoltat abia din secolul al XIX-lea, ca urmare a romantismului, pentru că aceeași carte care i-a dat romantismului impulsul hotărîtor, i l-a dat și criticii, o carte al cărei titlu îi trasa criticii nu numai programul, adică cercul pe care-l poate acoperi, ci și limitele, adică cercul dincolo de care n-ar putea să treacă. Mă refer la *Geniul creștinismului*.

Francezii, pe care Nietzsche i-a numit poporul cel mai creștin dintre toate popoarele, luase față de creștinism, după eșecul reformei franceze, două atitudini opuse: de a construi întru el și prin el, *omnia instaurare in Christo*, ceea ce a fost idealul secolului al XVII-lea și deopotrivă al iezuiților și al janseniștilor, care lucrau împreună, unii pe tărîmul sufletului, ceilalți pe tărîmul social, pentru instituirea unui creștinism integral. Și apoi, de a distruge tot ce vine de la el, cum au încercat secolul al XVIII-lea, enciclopediștii, libera cugetare voltairiană. Ambele sisteme presupun o părtinire și exclud deopotrivă critica. Critica apare cînd idealului de a construi și idealului de a distruge, ambele *interesate*, li se substituie o idee *dezinteresată* : de a înțelege. Ca acest ideal să poată fi urmărit rezonabil în materie religioasă, trebuie ca religia să nu fie nici prea tare, nici prea slabă, trebuie ca ea să se afle la nivelul și în epoca în care a găsit-o Chateaubriand, trebuie ca ea să înfăptuiască, între ziua secolului al XVII-lea și noaptea secolului al XVIII-lea, acea stare intermediară, crespusculară, pe care o cuprinde atît de bine cuvîntul Geniu. Într-adevăr, *Geniul creștinismului* e pentru Chateaubriand elanul vital în momentul în care sculptorul îl poate surprinde, îl poate tălmăci în plastică și în frumusețe, momentul în care o sensibilitate genială îl poate iubi, în care o inteligență genială îl poate înțelege, dar din care e absentă voința genială de a-l face să trăiască realmente.

Geniul creștinismului i-a dat romantismului o parte din atmosfera sa practică și istorică ; i-a dat însă literaturii și atmosfera critică, posibilitatea unei critici largi, frumoase, suple și vii. Am arătat cum a ieșit *Port-Royal* din *Geniul creștinismului*, cum, de fapt, cartea lui Sainte-Beuve e un *Geniu al Port-Royal*-ului. Dar în acest înțeles larg, orice mare operă de critică literară, și chiar operele medii, dacă nu sînt atinse de apologetică și de părtinire, pot fi numite *Geniu*. Nisard însuși a înflorit la umbra d-lui de Chateaubriand, a încercat în fața manuscrisului *Memoriilor de dincolo de mormînt* admirația proaspătă pe care i-o dezvăluie corespondența. Iar istoria literaturii clasice, pe care și-a construit-o pe ideea spiritului francez, nu s-ar putea oare intitula un *Geniu al clasicismului ?* Brunetière a dus mai departe acest *Geniu*. Taine a scris un *Geniu al literaturii engleze*. Lemaître — un *Geniu al lui Racine*. Comparați critica secolului al XIX-lea cu critica celor două secole precedente și veți vedea că acesteia din urmă i-a lipsit, ca să poată crea o mare operă, tocmai ideea sau mai degrabă ființa *Geniilor*. Să formulezi ca un critic tehnic, să formezi ca un artist inteligent (ambele operații sînt necesare) unul dintre aceste *Genii*, una dintre aceste ființe intermediare, unul dintre marii, sclipitorii și binefăcătorii nori (folosesc cuvîntul de dragul contradicției ; știu de altfel că Ixion nu e tot una cu Jupiter), nori plutitori între cer și pămînt, iată ce-i dă criticii — azi și de un secol încoace, strălucirea și efloreseența.

REFLECȚII DESPRE CRITICĂ

Psihanaliză
și critică

Se știe ce influență considerabilă exercită azi în afara Franței teoriile psihologice și mijloacele de terapeutică morală pe care Sigmund Freud le-a formulat sub numele de psihanaliză[1]. Spun „în afara Franței“ pentru că nu o dată străinii și Freud însuși și-au exprimat uluirea oarecum mîhnită văzînd că nu numai publicul nostru cult, ci și, mai grav, psihologii noștri par să le ignore aproape total. *Revue Philosophique,* care a rămas, după întemeietorul și ilustrul ei director, Ribot[2], mai ales un organ de studiu și de informații privind psihologia, nu le-a dat nici o atenție pînă acum, cu excepția unor referate sumare și cam ironice. Numai cîțiva medici i-au consacrat unele expuneri, dar literatura dogmatică și îngustă a medicilor e una, iar psihologia e alta. Lui Freud, editura Alcan nu i-a făcut deocamdată cinstea unuia dintre acele comode volume de 2,50 franci (azi 8,40 !) prin care d-nii Ribot, Lichtenberger, Le Roy i-au pus pe Schopenhauer, Nietzsche sau Bergson, pe atunci relativ noi, la îndemîna marelui public, și care constituie o formă a popularității filozofice[3].

Ne vom mira mai puțin dacă ne vom gîndi că, din pricini pe care, eventual, le-am putea vedea cu niște ochelari puternici, psihologia e o știință care capătă uneori un chip ciudat de naționalist. Ferestrele deschise spre exterior, ca marile cărți ale lui Ribot despre *Psihologia engleză* și *Psihologia germană*[4], sînt rare la noi, iar asemenea frumoase informări, asemenea puneri la curent n-au mai fost continuate după el. Franța, cu vechea și puternica ei tradiție psihologică, cu spiritul de finețe pe care i l-au transmis în domeniul acesta moraliștii, și care ne face imediat să zîmbim bănuitori în fața anumitor insistențe teoretice sau a unei anumite expuneri greoaie, a văzut mai ales în doctrinele psihologice ale vecinilor ei, o materie bună de criticat şi de lăsat în urmă. Asociaţionismul englez[5] a slujit multă vreme drept adversar tradiţional al unei psihologii nu mai puţin tradiţionale, precum englezul însuşi marinarilor noştri, iar orice om cu bacalaureatul în filozofie îşi aminteşte de Fechner[6], aşa cum orice om cu patru clase primare îşi aminteşte de vasul din Soissons[7]. Pentru că Fechner era tipul psihologului pe care l-am „respins" victorios, precum Kant era tipul filozofului pe care l-am „depăşit" în chip măreţ (kantofobii literaturii noastre politice au făcut în privinţa aceasta confuzii tare comice); el ocupa deci în cursul de psihologie un loc ritual. Dar să lăsăm gluma: toate acestea i-au ajutat psihologiei franceze să capete în mai mare măsură conştiinţa elementului ei motor, a ceea ce constituia partea fecundă a tradiţiilor ei, i-au ajutat să precizeze calitatea prin această critică a cantităţii, spiritul de fineţe prin critica spiritului de geometrie. Că în toate acestea psihologul german a cam fost denaturat şi că era respins mai puţin Fechner decît ceea ce Fechner ar fi trebuit să spună ca să poată fi respins cum trebuie, nu are de ce să-i uluiască pe cei ce ştiu că discutarea psihologiei se întemeiază, ca oricare alta, pe o psihologie a discuţiei.

Mai precis, vom spune că psihologia, ca orice ştiinţă ce se ocupă cu fenomenele vieţii, presupune şcoli, acţionează prin şcoli; că, în aceste şcoli formate în jurul persoanei unui profesor aproape tot atît cît şi în jurul operei tipărite care îi răspîndeşte doctrina pretutindeni, considerentele de limbă, de naţiune, de religie, de clientelă, de elocinţă, de abilitate joacă un rol însemnat; că, fiind ştiinţe ale vieţii, ele respiră de altfel în condiţiile şi în necesităţile, adesea umilitoare, ale vieţii. Un matematician nu are nevoie de elevi; elevii săi sînt cele cîteva duzine sau sute de capete matematice trăind împreună pe planetă, capabile să-l înţeleagă, şi pentru care cîteva pagini dintr-o revistă de specialitate sînt suficiente ca să le aducă la cunoştinţă lucrările proprii. Lucrurile nu stau la fel cu un medic, un psiholog, un sociolog, ale căror descoperiri nu capătă eficienţă nici în ochii lor decît dacă sînt continuate sub conducerea şi sub influenţa lor de către o echipă de lucrători. În aceste domenii un profesor cu adevărate însuşiri de profesor va realiza o muncă utilă de trei sau de patru ori mai mare decît un izolat care se mulţumeşte să gîndească, să scrie şi să publice. Locul considerabil al lui Durkheim[8] nu li se datoreşte poate atît cărţilor sale cît activităţii sale didactice, grupurilor de sociologi pe care le-a format, cercetărilor pe care le-a călăuzit şi le-a încurajat. Cînd Sorbona a refuzat de două ori să-l primească pe d. Bergson, ea ştia foarte bine că prin aceasta poate stăvili acţiunea unei filozofii care, la fel, şi mai mult chiar decît oricare alta, are nevoie de colaboratori şi de elevi crescuţi cu grijă, capabili să o aplice altor domenii, să o extindă în acele direcţii imprevizibile în care impulsul maestrului nu ar putea decît să arunce o lumină asupra originalităţii descoperirilor. Activitatea de catedră de la Colegiul Franţei nu îngăduie aproape nici o acţiune reală. Dacă d. Bergson ar trăi într-o ţară germanică, unde nu există, ca în Franţa, doar o singură universitate vie la 40 de milioane de locuitori, ar avea, poate, nu numai catedră universitară şi echipe de cercetători, ci şi, ca Freud, o revistă specială pentru lucrările inspirate de metoda sa.

Echipele lui Freud se înmulţesc azi şi se răspîndesc de minune în Germania şi în Elveţia. (Ţările scandinave au fost puţin atinse.) Mi se pare că influenţa lor ar trebui să se conjuge oarecum cu aceea a filozofiei sau pur şi simplu a psihologiei bergsoniene : teoriile lui Freud capătă un înţeles deosebit în lumina *Materiei şi memoriei*[9]. Ele reprezintă o speculaţie, sau mai curînd o observaţie îndrăzneaţă şi profundă, despre conservarea trecutului nostru, despre totalitatea duratei noastre ce ne urmează şi ne constituie, despre mecanismele care provoacă trecerea stărilor noastre psihologice din conştient în inconştient şi din inconştient în conştient. Şi sînt sigur că aceste teorii nu ni se vor părea, în Franţa, atît de noi ca aiurea şi că Freud ne va da uneori impresia că pur şi simplu a denumit, cu vocabule noi şi prestigioase, fapte de observaţie pe care analiza psihologică ni le-a relevat de mult, ca medicii care credeau că au împins înainte ştiinţa despre durerile de cap dacă le numesc cefalalgie. Dar nimic nu-i atît de complex şi de delicat ca problema aceasta a noutăţii. Cum d. Bergson, în timpul războiului, s-a consacrat întrucîtva propagandei noastre, unii profesori germani au tras concluzia că toată filozofia lui, destul de supralicitată, s-ar afla în întregime în Schelling şi Schopenhauer. Şi nu spun că au greşit absolut şi că o asemenea reavoinţă utilă nu i-a ajutat să lămurească antecedentele bergsonismului, ceea ce nici criticii noştri n-au întîrziat să o facă. Dar dacă, pe de o parte, nu există filozof, fie el Descartes sau Schopenhauer, care să nu-i datoreze filozofiei mai mult decît îşi închipuie, pe de altă parte orice filozof sau psiholog sau savant care a grupat un public, a stîrnit un curent, a atras atenţia, ca Bergson sau Freud, n-a putut-o face decît în virtutea aportului propriu, şi nu a împrumuturilor.

*

Toate acestea ne vor face să înţelegem de ce cele două izvoare de înnoire psihologică au avut cursuri destul de diferite şi de inegale. Şi mă limitez aci numai la domeniul criticii literare. Filozofia bergsoniană ar fi putut avea o influenţă considerabilă asupra acestei critici; în realitate, n-a avut, cum n-a avut asupra nici unui alt domeniu în afara filozofiei înseşi — şi e lesne de înţeles de ce: unei filozofii îi trebuie mult timp ca să treacă în domeniul ideilor curente, morale, politice, estetice, fluvii care nu se umflă decît în anotimpul următor, cînd se topesc înaltele zăpezi ale gîndirii. În conformitate de altfel cu o tradiţie a filozofiei franceze, psihologia bergsoniană e şi ea prea subordonată unei metafizici ca să poată ajunge de pe acum la o putere de influenţă autonomă. Dimpotrivă, Freud şi discipolii săi s-au gîndit că psihanaliza ar arunca o lumină cu totul nouă asupra genezei operelor literare şi au încercat, uneori cu ingeniozitate, alteori cu o fantezie destul de greoaie, să o aplice la istoria interioară a artiştilor şi a scriitorilor. Se găsesc numeroase exemple de acest fel în *Imago*[10], revista lui Freud. Voi releva doar două, care ne sosesc din Elveţia, unde psihanaliza exercită în universităţi un prestigiu uneori primejdios pentru minţile slabe; o prefaţă a d-lui Pierre Kohler la *Adolphe*[11] şi o ciudată cărticică a d-lui Vodoz despre *Roland*[12]. (De altfel *Revue de Genève* a început să publice traducerea a patru lecţii de psihanaliză ale lui Freud, precedate de o bună introducere a d-lui Claparède[13].)

D. Kohler, publicînd la Lausanne o foarte frumoasă ediţie din *Adolphe,* cu lămuriri şi documente bine alese, a deschis-o printr-o prefaţă dintre cele mai curioase. Toţi cei ce se ocupă de Constant sînt azi tributarii ştiinţei şi muncii d-lui Rudler[14], care a dat din *Adolphe* o ediţie model şi a aruncat lumină în ungherele cele mai ascunse ale autorului. Or, în teza lui despre *Tinereţea lui Constant,* cînd ajunge la raporturile dintre Constant şi tatăl său, el scrie: „E foarte greu de înţeles cum se face că Juste Constant, care nu a stat mult cu fiul lui în primii douăzeci de ani ai săi şi care n-a avut niciodată cu el un dialog continuu, a putut să aibă o influenţă atît de intermitentă şi totodată atît de hotărîtoare. Îmi închipui că între tată şi fiu exista o identitate de fire care s-a transformat repede, prin frecarea şi ciocnirea caracterelor, într-o opoziţie ireductibilă. Două electricităţi de acelaşi fel ce se respingeau".

Vedem cît de superficială şi de verbală rămîne această explicaţie, înarmată doar cu psihologia curentă. Şi d. Kohler are dreptate să remarce că într-un asemenea caz teoriile psihanalizei despre complexul patern îi aduc criticii o lumină preţioasă. E evident că ori de cîte ori vorbeşte de relaţiile cu tatăl său, un psiholog artist cum e Constant va ajunge la profunzimi de adevăr pe care psihologia tradiţională nu le poate clasifica (şi cea mai mare parte a lui *Adolphe,* care azi ni se pare atît de clar şi atît de aproape de noi, era, realmente, cînd apăruse cartea, şi chiar mult după aceea, inclasificabilă şi ieşită din comun). Dar psihanaliza ne arată tocmai că, la urma urmelor, cadrele psihologice tradiţionale sînt făcute din realităţi conştiente, din realităţi sociale, adică din realităţi secundare şi derivate. Realităţile prime şi originale, cele cu o acţiune directă asupra inconştientului, au, dimpotrivă, ca expresii naturale, formele artei şi ale mitului. „E uluitor — spune d. Kohler — cît de mult a întîrziat psihologia să izoleze, să recunoască și să denumească stări nervoase și sufletești cunoscute din toate timpurile.“ Dar acest lucru nu mai e uluitor din momentul în care vedem cum funcționează, în lumea socială și chiar în lumea limbajului, echivalentul și auxiliarul extern a ceea ce Freud numește, în lumea internă, refulare ; și îi e greu psihologiei înseși, ca permanentă realitate socială printr-unul sau altul din aspectele ei, să se sustragă acestei legi a refulării : dacă nu cumva e ea însăși refulată ; și am putea găsi eventual una din cauzele succesului redus al psihanalizei în Franța tocmai în aceea că, pe de o parte, o cunoaștem fragmentar încă dinainte, iar, pe de altă parte, forțele sociale ale bătrînei noastre culturi o refulează automat.

În orice caz, cele cîteva pagini discrete ale d-lui Kohler ne indică o cale prin care lucrările psihanalizei i-ar putea aduce criticii foloase reale. Deși cam greoi și cu o obsesie probabil exagerată a incestului (cercetările psihologice n-ar putea de fel să înainteze în acest domeniu fără cercetări sociologice complementare, iar studierea de către școala lui Durkheim a prohibirii incestului deschide un bun drum lucrărilor psihanalitice), psihanaliza are meritul de a înlocui speculațiile totdeauna puțin exterioare și zadarnice despre ereditate, cu un examen mai strîns și mai adînc al condițiilor familiale în care s-a format și s-a dezvoltat sufletul scriitorului în prima lui copilărie ; complexul patern, complexul matern sînt realități importante pe care nimeni, înaintea școlii lui Freud, nu le-a așezat la locul ce li se cuvine și pe care ea ne învață să le vedem la izvorul lor autentic, nu în imaginile deformate de memorie și de convenția socială.

*

Ciudata carte a d-lui Vodoz despre Roland ne va părea mai fantezistă și riscă, adesea, mai ales în ultima parte, să fie considerată de un cititor francez pur și simplu ca o glumă proastă. Cred totuși că dacă știm să îndulcim muchiile bizare și să strunim unele pagini cam aiurite ca să le readucem în marginile bunului simț, putem scoate din ea unele indicații utile.

Ceea ce scrie d. Vodoz, în legătură cu Roland, despre psihologia simbolului, e foarte just. Un erou legendar cum e Roland nu-şi cucereşte imensa popularitate decît dacă acest erou e „ca să spunem aşa, proiectarea unei anumite cantităţi de forţe vii, acumulate în noi, asupra unui obiect capabil să îndeplinească, în domeniul moral, o sarcină, o datorie ce ni se pare peste puterile noastre, peste puterile subiectului“, ceea ce înseamnă pur şi simplu că un erou e idealul unei ţări şi al unei epoci şi că nici feluritele ţări, nici feluritele epoci nu au aceleaşi idealuri, dar toate astea n-am aşteptat să vină psihanaliza ca să le ştim şi să le spunem. La fel, e poate de prisos să deranjăm un personaj psihanalitic atît de important cum e „complexul patern negativ“ ca să explicăm că Ganelon[15], fiind căsătorit cu mama lui Roland, tatăl vitreg şi fiul vitreg nu se prea au bine, iar psihologia unei asemenea neînţelegeri e fără îndoială departe de a implica genul de obscură rivalitate amoroasă pe care îl vede cu încăpăţînare şcoala vieneză în asemenea cazuri.

Dar subiectul principal al cărţii d-lui Vodoz constă în a studia din punct de vedere psihanalitic *Căsătoria lui Roland* [16] de Victor Hugo şi a o raporta la inconştientul poetului. *Căsătoria lui Roland* e şi ea un simbol, pentru d. Vodoz, simbolul luptei dintre clasicism şi romantism. „De la primul pînă la ultimul vers, pasajele, episoadele se succed ca tot atîtea reprezentări simbolice ale diferitelor faze şi diferitelor trăsături caracteristice ale acestui lung duel dintre cele două tendinţe ce luptau pentru stăpînirea sufletului lui Hugo, nelăsîndu-i nici un răgaz.“ Poemul e scris în 1846 şi publicat abia după 13 ani. În 1846, Hugo se afla într-un moment de cotitură al carierei sale pe care toţi criticii l-au semnalat şi pe care d. Vodoz îl reaminteşte, dar ceea ce cu siguranţă n-a văzut nici un critic e că Roland din poemul lui, inspirat dintr-un rezumat popular al cîntecului de gesta, reprezintă romantismul, iar Olivier[17] clasicismul. Dacă nu credeţi, gîndiţi-vă că :

„Unul dintre aceşti cavaleri, ne spune poetul, se numeşte Olivier, celălalt, Roland. Olivier trebuie să reprezinte tendinţele clasice, aceasta rezultă limpede din felul în care e echipat. E de viță veche, strămoșul său e faimosul Garin, tatăl său nu mai puțin faimosul Gérard ; clasicii sînt descendenții lui Corneille și Racine ! Pentru bătălia aceasta, Olivier a fost înveșmîntat de tatăl său. Romanticii le reproșau clasicilor lipsa de originalitate, dependența, imitarea servilă a marilor modele ; le reproșau că se adapă mai departe la izvorul secătuit al antichității... Oare de aceea Roland îi spune lui Olivier vasal ? O luptă stranie e înfățișată pe scutul lui Olivier : Bacchus, zeul vinului, războindu-se cu normanzii, băutori de cidru, ceea ce prea aducea a ironie. Nu cumva poetul vrea să pună în evidență cît de ridicol devine francezul cînd se lasă îmbătat de antichitate și ia chipul grotescului zeu al vinului, în vreme ce pămîntul propriu îi dăruie o băutură mai sănătoasă și mai potrivită pentru natura lui ?

Il porte le haubert que portait Salomon[18].

Solomon moralistul, înțeleptul, personificarea rațiunii și a virtuții ? (Semnul de întrebare îi aparține d-lui Vodoz și nu înseamnă că se îndoiește de raționamentul său, ci de virtutea lui Solomon.) Inutil să insistăm asupra acestei imagini. Nu e rațiunea facultatea dominantă a clasicilor ? Nu erau și ei, în felul lor, moraliști ? Oare Corneille nu propovăduia virtutea ? Și, în piesele sale, viciul nu e totdeauna pedepsit, iar virtutea răsplătită ?

Son casque est enfoui sous les ailes d'une hydre[19].

Clasicii aveau, și ei, un anumit cult al miraculosului mitologic... Olivier și-a gravat numele pe sabie ca să i se pomenească în veci. Vanitatea clasicilor e destul de cunoscută, ceea ce nu înseamnă că romanticii ar fi fost străini de acest cusur... El era și sub impresia religiozității clasicilor... Iată de ce, în clipa plecării, arhiepiscopul de Vienne „îl binecuvîntează pe cavalerul pios". Apoi Roland și Olivier se bat, unul cu un stejar, celălalt cu un ulm, pentru că stejarul e „emblema pămîntului galic, al vechii Franțe", pe cînd ulmul e „arborele lui Racine, arborele a cărui eleganță, finețe, distincție, contrastează cu statura robustă a stejarului".

Citind acestea, ne spunem : unde naiba am mai găsit o asemenea interpretare ? Trebuie să mai fi existat asemenea domni bine care să-și fi făcut un nume cu asemenea găselnițe. D. Vodoz ni-l citează pe unul dintre precursorii săi. E d. Jean Richepin[20]. În 1915, acest academician își învăța auditoarele că Victor Hugo era un vizionar, un profet, și că prezisese războiul chiar în *Căsătoria lui Roland.* „E vorba de Franța și Anglia, spunea d. Richepin, care au luptat în timpul războiului de 100 de ani. Și ele au dezrădăcinat stejari și s-au războit nu patru zile și patru nopți, ci ani întregi, toată viața și totdeauna cu măreție, totdeauna cu lealitate, totdeauna cu generozitate. Iar azi au putut să-și întindă mîna și să-și spună : cu cît ne-am bătut mai mult, cu atît ne putem iubi azi mai mult. Și atunci Roland, adică Franța, l-a îmbrățișat pe Olivier, adică Anglia, și au luat-o amîndoi în căsătorie pe frumoasa Aude, adică Rusia.“ D. Vodoz apreciază că această interpretare e „foarte ingenioasă, foarte poetică, admisibilă în cadrul ei și inspirată de solemnitatea momentului“. Cine vorbește...

Dar parcă am mai văzut așa ceva și în altă parte, în afară de *Conferencia*[21]. Mi-am amintit. Ceva ce alcătuiește chiar o întreagă literatură, aceea a simbolismului creștin. De cînd evreii din Alexandria au descoperit că *Biblia* este plină de alegorii platoniciene și de tot felul, și că, de pildă, Sara reprezintă viața contemplativă, iar Agar viața activă, acest gen de interpretare a ocupat un loc însemnat în literatura religioasă. Sfîntul Augustin, evul mediu, chiar Bossuet sînt plini de el. Cam așa se proceda și cu mitul solar, pe vremea cînd strălucea în plină glorie. Oedip îndeplinise funcția de mit solar înainte de a personifica faimosul complex al psihanaliștilor, și reîncarnările sale ulterioare vor produce, fără îndoială, alte asemenea subtile comparații. Cărticica despre Napoleon mit solar seamănă destul de mult cu interpretarea *Căsătoriei* de către d. Vodoz și se știe că un umorist german a redus viața lui Max Müller[22] însuși, campion al solarismului, la dezvoltarea unui mit solar analog : Maximus Müller, marele morar, a cărui moară în flăcări se învîrteşte mereu, şi aşa mai departe, foarte închegat.

★

Şi totuşi există un grăunte de adevăr în toate astea, există o poezie în beţia războinicului trac şi în Struma cea îngheţată. Şi dacă-l găsesc pe d. Vodoz cam greoi, nu-i tăgăduiesc totuşi darul de a mă învăţa ceva.

Mai întîi, să ne ferim de o confuzie care i-ar denatura gîndirea. Ar fi absurd să-l facem să spună că Victor Hugo a avut conştiinţa simbolismului pe care i-l atribuie. Dimpotrivă, toate astea se petrec în inconştientul său sau cam aşa ceva. „Poetul nu era conştient de valoarea lucrării sale. Îşi spunea pur şi simplu că subiectul îi place şi-l atrage pentru că îi dă posibilitatea să-şi exercite toate facultăţile de artist, de vizionar ; izvorul forţei impetuoase ce se manifesta în el îi era necunoscut.“ Să mai adăugăm că, cel puţin, critica d-lui Vodoz are meritul de a fi foarte hugoliană. Lui Victor Hugo i-ar fi plăcut şi îmi închipui scrisoarea entuziastă pe care autorul ar fi primit-o din Guernesey[23], dacă şi-ar fi scris cartea acum şaizeci de ani. Cum a făcut cu articolul lui Jubinal[24] despre Roland, autorul *Satirului* ar fi transpus poate această carte într-un poem strălucitor al inspiraţiei, pe care de altfel l-a şi schiţat în poemul *Celor patru vînturi*[25] unde tratează mascaroanele de pe Pont Neuf[26] tot aşa cum d. Vodoz îl tratează pe *Roland* al său :

> *Shakespeare, ô profondeur ! savait-il tout, Shakespeare... ?*
> *Ce songeur était-il dans son propre secret ?*[27]

Iată deci, un punct în favoarea d-lui Vodoz.

Pe de altă parte, am şi recunoscut una dintre confuziile care fac destul de comică lucrarea scrisă la Zürich. Ceea ce d. Vodoz explică prin inconştient, noi explicăm prin asociaţii de cuvinte, de asonanţe, de aliteraţii şi mai ales de rime. Ne-am obişnuit de mult să vedem geniul lui Hugo purtat cuminte şi superb de fiinţele acestea vii care sînt cuvintele ; aşezîndu-ne înlăuntrul şi în carnea poeziei sale, îi urmărim circulaţia, ondulaţia fizică, o cunoaştem mai ales ca trup şi-i oferim ca suflet pura frumuseţe senzuală a acestui trup. O situăm într-un curent al istoriei literare, într-o continuitate poetică în care autonomia cuvintelor, libertatea asocierii lor, mediul sonor şi pasiv care e inspiraţia poetului capătă pînă la Mallarmé şi chiar mai departe un loc din ce în ce mai mare. În critică, ca şi în psihologie, numai întemeindu-ne în primul rînd pe acest element fizic ne vom putea bizui pe ceva solid. Dar asta-i tot ? Şi nu riscăm cumva să ne atragem acelaşi reproş pe care i-l adresăm poetului, de a ne lăsa purtaţi de abstracţii şi de idei „de gata“ cum se lasă el însuşi purtat de cuvinte ?

În orice caz, cuvintele acestea îl poartă pe unele drumuri şi nu pe altele. Fiinţa reală şi vie care este un poem hugolian nu se reduce la carnea verbală, are un suflet şi chiar o gîndire şi implică, cum spune pe drept cuvînt d. Vodoz, o parte de inconştient. Acest inconştient, pesemne, reprezenta la Victor Hugo o forţă admirabilă şi fără pereche la vreun alt poet francez. În experienţele de spiritism de la Guernesey, Molière şi Victor Hugo dialogau în foarte frumoase versuri care erau, bineînţeles, toate hugoliene, iar studiul profundelor surse psihice ale acestui geniu poetic rămîne abia de făcut : psihologia nouă îşi va aduce contribuţia.

Fără să încercăm nimic din ceea ce ar intra în raza acestui studiu, cred totuşi că, poate chiar de pe acum, o psihologie destul de curentă ne-ar da posibilitatea să identificăm ceea ce, la urma urmelor, e adevăr în bizarele miniaturi ale d-lui Vodoz şi chiar, Doamne iartă-mă, în piruetele d-lui Richepin.

Orice poem al lui Victor Hugo e construit nu pe o idee, nu pe asociaţii fizice de cuvinte şi imagini, ci pe un element care le presupune şi pe unele şi pe celelalte, pe un element primitiv din care şi unele şi celelalte se desprind abia mai tîrziu şi artificial, şi care e o schemă motrice. După cum se ştie, creaţia lingvistică, faţă de care invenţia poetică nu constituie decît o stare de mai accentuată perfecţiune, acţionează prin scheme motrice, iar rădăcinile verbale sînt, în limbile indo-europene şi mai mult în limbile semitice, îmbinări de consoane, adică mişcări verbale, şi nu sunete, adică corpuri verbale. Orice rădăcină, orice mișcare verbală, poate duce, de la caz la caz, la cuvinte fixe, la vocalizări precise, adică se poate opri solidificîndu-se în jurul vocalelor ; spirit, inspirație, a respira reprezintă realizări locale și precise în care nu mi se pare că rădăcina elementară alcătuită din consoane și-a epuizat toate virtualitățile verbale pe care, fiind vie, le generează necontenit : sutele de cuvinte indo-europene actuale pe care le-a semănat parcă în drum sînt un fleac pe lîngă cele pe care ea le-a semănat cîndva și au pierit sau pe lîngă cele pe care le-ar fi putut semăna. Și totuși această realitate indefinit productivă a rădăcinii alcătuite din consoane e o realitate simplă. Ea ne înfățișează tipul schemei motrice, tipul elementar al oricărei vieți lingvistice : prin scheme motrice învățăm o limbă, prin scheme motrice citim o pagină, cum au dovedit-o experiențe precise ; iar d. Bergson a folosit acest punct de vedere cu profunzime pentru a pune bazele unei psihologii a mobilității.

Rolul schemelor motrice e analog în poezie, care nu face decît să pună în joc, într-un chip mai complex, mecanismele limbajului. În special, schemele motrice comandă întreaga poezie a lui Victor Hugo, iar o comentare a *Satirului* ar fi foarte instructivă în această privință. În *Căsătoria lui Roland,* Victor Hugo a avut mai întîi în fața ochilor schema unei bătălii care încetează nu din lipsă de luptători, ci fiindcă nici unul dintre luptători nu poate să-l învingă pe celălalt. Iată ce i-a sărit în ochi cînd a citit articolul lui Jubinal. Mai trebuie să adăugăm o schemă, pe care o vom înțelege comparînd poemul lui Hugo cu poemul medieval pe care Jubinal îl rezumă : schema militară, instinctul și voința de a realiza natura limpede, precisă și leală, fără cămăruțe dosnice, fără unghere întunecoase, fără complicații și analize, la care fiul generalului Hugo (*J'aurais été soldat si je n'étais poète*[28]), ca și mulți alți literați, ținea mult și după care aproape că tînjea. Cele două scheme se împletesc admirabil ca să alcătuiască subiectul unei bătălii epice. Dar se poate spune că forța unui poet se măsoară după capacitatea lui de simbolizare, adică după capacitatea lui de a crea opere care să aibă o valoare universală de simboluri sau de tipuri. Racine a cuprins în *Atalia* întreaga luptă dintre Biserică şi Stat : schema motrice pe care a montat-o în tragedia lui, şi care depăşeşte întîmplarea particulară, capătă fiinţă pentru noi atît în cearta investiturilor [29] cît şi în politica d-lui Combes [30], şi dacă *Atalia* ar fi fost primită pe vremea acestuia în repertoriul Teatrului Francez, ar fi fost interzisă de cenzură. Regina Atalia era o frumoasă personificare a Republicii, şi cum realitatea nu furniza un Joad [31], imaginaţia de extremă stîngă şi-a creat unul sub înfăţişarea inofensivului părinte du Lac [32], calificat îndeobşte drept un călugăr fioros, ca şi cum blocul de atunci i-ar fi substituit adevărului real adevărul tipic pus în lumină de Racine. Am putea deci spune oare că Racine scriind *Atalia* se gîndea la Grigore al VII-lea şi-l prevedea pe d. Combes, aşa cum Victor Hugo ar fi prevăzut, după d. Richepin, că Rusia va fi frumoasa Aude din 1915 ? (dar nu propriu-zis că Aude cea frumoasă o va termina destul de rău). Cîtuşi de puţin ! Numai că avea geniu, iar acest geniu consta în a crea o rădăcină verbală care s-ar putea reîncarna în mai multe sisteme de vocale, o schemă motrice capabilă să se prefacă într-o multitudine de figuri, o substanţă care, ca substanţa spinozistă a lui Dumnezeu, se exprimă printr-o infinitate de atribute.

Dar pentru ca toate aceste virtualităţi să existe într-o rădăcină verbală sau într-o schemă motrice, trebuie ca acestea să şi fie prezente în ele, într-un fel sau altul, precum infinitatea de atribute în substanţa infinită. Iar cînd spunem că sînt prezente înseamnă că ele există în inconştientul poetului. Astfel încît, la urma urmelor, există o parte de adevăr în interpretarea d-lui Vodoz. Schema motrice a luptei care-i cedează locul păcii numai şi numai pentru că ar fi interminabilă — schemă de o măreţie, de o adîncime şi de o rodnicie admirabilă — s-ar rezolva foarte bine în ce-l priveşte pe Victor Hugo, sau mai curînd s-ar fi rezolvat, dacă Victor Hugo s-ar fi *oprit* la imaginile sale sau la ideile sale în loc să le fi semănat într-o mişcare lirică neîntreruptă, într-un anumit număr de atitudini de toate felurile printre care se afla sau s-ar fi putut afla şi atitudinea literară de care vorbeşte d. Vodoz sau atitudinea politică de care vorbeşte d. Richepin. E neîndoielnic că lupta dintre clasici şi romantici e o luptă de acest gen; e neîndoielnic că în înfățișarea pe care le-a dat-o lui Olivier și lui Roland, Victor Hugo s-a inspirat din vechiul vers al *Cîntecului*: „Roland e viteaz, dar Olivier e înțelept“ și că viteazul și înțeleptul constituie un cuplu din aceeași familie ca romanticul și clasicul, să spunem Victor Hugo și Sainte-Beuve, în așa fel încît era firesc ca poezia lui Victor Hugo să lase, în acest caz, să se desprindă spontan imagini aplicabile la romantism și clasicism; și, în fine, e neîndoielnic că luptele politice și militare sînt în primul rînd lupte de acest gen, iar căsătoriile regilor păreau altădată un mijloc, nu mai rău decît altele, de a le pune capăt sau de a le preîntîmpina. Frumoasa Aude e Henriette a Franței, Maria-Tereza a Spaniei, Maria-Antoaneta a Austriei. N-ar fi imposibil nici chiar ca Victor Hugo care, după „lovitura de la Agadir“ din 1840 își scrisese, în partea a doua din *Întoarcerea Împăratului*[33], propriul său *Rin francez*[34], să fi conceput *Căsătoria lui Roland* ca un fel de *Marsilieză a păcii;* a construit-o în orice caz pe tema soldatului curajos și fără de ură, acela din *După bătălie*[35] (ce pale de aer proaspăt bune să alunge azi miasmele de după război!). Ultimul act al *Burgravilor*[36], reprezentați cu trei ani înainte, era construit pe schema împăcării dintre doi uriași dușmani în jurul unei frumoase Aude care capătă un cu totul alt pseudonim decît acela cu care o înzestrează d. Richepin, de vreme ce e Germania:

Je vous hais, mais je veux une Allemagne au monde,
Mon pays plie et penche en une ombre profonde,
Sauvez-le; moi je tombe à genoux en ce lieu
Devant mon empereur que ramène mon Dieu[37].

Și ce sînt toate aceste scheme din *După bătălie* dacă nu coborîtoare din vechea schemă veșnică, aceea din cîntecul 24 din *Iliada?*

Iată-ne departe de psihanaliză. Dar tocmai drumul pe care am mers ne arată că ea duce departe, cu condiția de a ieși puțin din ea, de a vedea în ea uneori nume noi aplicate unor lucruri vechi, de a o pune la locul cuvenit și în rînd cu alte curente din psihologie și critică. Nu trebuie să desființăm cu dispreț cărțile pe care ea le inspiră în Elveția și Germania pur și simplu pentru că ne repugnă la prima vedere prin aspectul lor excentric și greoi. Trebuie să înțelegem că sondajele în inconștientul poetic sau artistic ating într-adevăr o materie extrem de bogată, o densitate de realități interioare în care sînt posibile multe descoperiri. Dar cei ce se ocupă cu aceasta nu se pot lipsi de spiritul de finețe, nici de cuceririle criticii literare. Există, despre natura scriitorilor și artiștilor, o întreagă literatură medicală, de o găunoșenie lamentabilă, și numai numele de doctor scris pe o carte de acest gen ne pune pe fugă (uneori pe nedrept) și ne face să-l chemăm în ajutor pe Molière. O fuziune mai strînsă a spiritului științific cu spiritul literar care, separate unul de altul, ajung, în domeniile acestea, atît de repede la epuizare, e de dorit în orice caz și probabil tocmai de o asemenea uniune, de o asemenea disciplină, depinde viitorul acestor studii.

1 aprilie 1921

Cele trei critici

De mult o problemă pur literară n-a mai făcut atîta zgomot ca aceea a manualelor (și a lui Manuel[1]) ridicată de d. Vandérem[2]. Confratele nostru a ajuns un fel de viconte de Foucault[3], dar mai norocos.

Lumea s-a mirat că această mică sumă de observații puțin discutabile, și în genere recunoscute ca întemeiate, n-au ieșit la lumină decît atît de tîrziu. Dar mirarea nu trebuie să fie în genere decît un început, care să ne ducă la acea stare în care nu ne mai mirăm, ci ne explicăm și înțelegem. Aceste articole ne vor oferi un bun prilej de a pătrunde în viața interioară a criticii franceze și de a vedea cum îngustele judecăți semnalate de d. Vandérem, ca și politica d-lui Vandérem însuși, s-au stratificat de-a lungul unui vechi și firesc curent.

★

Se știe că Brunetière[4], pornind la elaborarea unei mari lucrări în patru volume despre *Evoluția genurilor*, s-a oprit brusc după cel dintîi, care se ocupă de evoluția criticii. Oare Brunetière socotea că într-adevăr critica înfățișa tabloul cel mai demonstrativ al faimoasei evoluții ? În orice caz, și fără să minimalizăm însemnătatea unor probleme generale — puse fals, dar vizînd oricum o problemă reală și centrală care va trebui cîndva să fie reluată —, ca și fără să subapreciem fragmentele trainice ale cărții, o vedem azi, în cea mai mare parte, dărîmîndu-se. În primul rînd, niște legi ale evoluției criticii, ale evoluției unui gen, sînt scoase de Brunetière din considerații care au în vedere exclusiv critica franceză[5]. Dar aproape toate celelalte literaturi moderne și-au avut propria lor critică și e destul să citim marea *History of Criticism* a d-lui Saintsbury[6] pentru a ne da seama cît de diversificat a evoluat acest gen — dacă e un gen — în diverse țări. În al doilea rînd, chiar în sfera criticii franceze la care Brunetière își restrînge studiul, ești izbit de o lacună sau de o prejudecată în același sens: critica franceză, pentru el, e îndeosebi o succesiune de profesori de fapt sau de drept, care merge de la La Harpe pînă la Brunetière însuși și în care Villemain, de exemplu, e învestit cu un rol de mare însemnătate[7]. Asta, bineînțeles, în linii mari. Doamna de Staël, căreia Brunetière pe bună dreptate îi acordă un loc considerabil, nu are, evident, nimic de profesor, iar Sainte-Beuve a fost profesor numai din întîmplare. Afară de asta, e cu totul firesc ca învățămîntul să fie a doua, dacă nu cea dintîi meserie a unui critic profesionist. N-am nici un motiv să denigrez critica universitară. Dar, ca tot ce există, își are și ea propriile limite. Nu e singura critică. E mărginită din două laturi. Sînt alte două critici care încep, dacă nu de unde se încheie, cel puțin de unde slăbește, devine stîngace și dezorientată și care, pe lîngă toate acestea, sînt și surorile ei mai vîrstnice. Aș numi-o pe una critica vorbită și pe cealaltă critica de artist. Chiar în marginile criticii franceze a secolului al XIX-lea s-ar putea scrie despre fiecare dintre ele o carte tot atît de importantă și de interesantă ca și aceea pe care Brunetière a consacrat-o unuia dintre cele trei sectoare, care lui i s-a părut a fi toată critica. Să căpătăm un pic de spirit geografic. Geografia, spune Voltaire, îți dă posibilitatea să-i opui străzii Saint-Jacques universul întreg și să nu crezi că orga de la Saint-Séverin dă tonul în tot restul lumii. Nu-l dă nici măcar în restul Parisului. D. Vandérem, ca să exprime pitoresc ritmul binar al inteligenței pariziene, a scris odată romanul celor *Două maluri*[8]. Să admitem că, împreună cu La Cité[9] și celelalte insule, am avea trei și să încercăm să privim peisajul nostru critic din perspectiva celor *trei* maluri.

*

Înțeleg prin critica vorbită ceea ce s-ar putea numi și critică spontană, critica făcută de publicul însuși. E, evident, cea mai în vîrstă dintre cele trei critici. Din ziua în care un poet a cîntat în fața oamenilor, oamenii și-au manifestat opinia despre el. Cu cît au învățat ei să simtă și să-și exprime sentimentele, cu atît s-a perfecționat și critica vorbită. Ea s-a dezvoltat în funcție de viața de societate, și cum viața de societate și de conversație n-a fost nicăieri atît de strălucită și de rafinată ca în Franța secolelor al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea, e firesc ca în Franța critica spontană să fi strălucit în chip deosebit. „Adevărata critică a Parisului — scria Sainte-Beuve în unul dintre primele *Foiletoane de luni* — se face discutînd; criticul și-ar alcătui cel mai complet și mai just rezultat consultînd scrutinul tuturor opiniilor și despuind acest scrutin cu inteligență.“ E vorba, bineînțeles, de conversațiile publicului luminat. Dar această critică verbală nu are pentru noi decît o existență teoretică. Ea nu începe să trăiască din punct de vedere literar decît în momentul cînd anumite subterfugii îi dau posibilitatea să treacă în scris fără să-și piardă sinceritatea și prospețimea. Din fericire, asemenea subterfugii sînt numeroase.

În primul rînd, conversațiile lasă urme. Au fost notate unele de mare strălucire, ca, de pildă, orbitorul foc de artificii critice desfășurat de Rivarol [10] în fața lui Chênedollé [11]. Se află, în memoriile, corespondențele, ziarele și noutățile din literatura franceză un fel de *Jurnal al fraților Goncourt* [12] aproape neîntrerupt, care durează de trei veacuri. Și apoi critica spontană nu constă doar în conversații, în cuvîntul auzit, ci și în acele succedanee ale cuvîntului care sînt scrisorile și însemnările personale. Scrisorile d-nei de Sévigné [13] sau ale lui Doudan [14], cugetările lui Joubert [15], jurnalul lui Amiel [16], ori de cîte ori fac critică vorbită — vorbită fie pentru d-na de Grignan [17], fie pentru groapa din care răsar trestiile ce povestesc despre urechile lui Midas. În sfîrșit, există critici — și critici adevărați — care pot fi ispitiți de rolul aparent subaltern de a exprima nu atît propriul lor sentiment cît sentimentul publicului sau, mai curînd, de a-și încerca propriul sentiment ca pe un acord cu cel al publicului. „Criticul, spune tot Sainte-Beuve, în termeni care nu ar trebui totuși să fie luați *ad litteram*, nu e decît secretarul publicului, dar un secretar care nu așteaptă să i se dicteze, ci ghicește, descîlcește și redactează în fiecare dimineață gîndirea tuturor.“

Există un moment în care această critică spontană, această critică vorbită triumfă. Cînd e vorba despre înseși artele cuvîntului, adică despre elocinţă şi, îndeosebi, despre teatru. Sigur, critica dramatică profesională, de la Geoffroy pînă la Jules Lemaître, a făcut, în secolul al XIX-lea, o frumoasă carieră. Dar se ştie că, redactată de un Gautier [18], un Lemaître[19] sau un Brunetière, ea nu-şi exercita aproape de loc influenţa asupra publicului, iar foaia de locaţie rămînea aproape independentă de „mişcările diverse“ ale foiletonului. O singură excepţie, care de altfel confirmă regula : Sarcey [20]. O critică vorbită, era să spun gesticulată ; şi o critică, de asemenea, care realiza exact definiţia lui Sainte-Beuve, un secretariat al publicului, care descîlcea şi redacta în fiecare duminică nu gîndirea tuturor individual, ci gîndirea tuturor celor grupaţi în tranşe de cîte 1500 de persoane, vreme de trei ore, sub un candelabru.

În general, tocmai pentru această critică spontană scriu autorii. Asentimentul ei nu asigură în nici un fel gloria, dar asigură succesul. Pe cînd celelalte două, a artiştilor şi a profesioniştilor, sînt redactate de oameni care scriu, aceasta e redactată de oameni care discută, citesc, merg la teatru şi nu se slujesc de scris decît accidental, ca să păstreze amintirea unei convorbiri, a unei lecturi, a unui spectacol. „Sînt, spune Voltaire, mulţi oameni de litere care nu sînt autori şi, probabil, ei sînt cei mai fericiţi. Sînt feriţi de dezgustul pe care profesia de autor îl aduce uneori, de certurile pe care le naşte rivalitatea, de animozităţile partidelor şi de judecăţile false ; se bucură mai mult de societate ; sînt judecători, pe cînd ceilalţi sînt judecaţi.“ Şi e adevărat că, de îndată ce un critic scrie, el încetează oarecum de a fi critic şi devine autor. Un critic pur n-ar scrie. Mai presus de Sainte-Beuve se află Domnul Teste [21]. Dar Domnul Teste nu numai că nu scrie, el nici nu citeşte. Critica ideală e cămaşa fericitului, şi fericitul n-are cămaşă.

Pentru critica vorbită, scrisul este cea mai accidentală şi cea mai secundară operaţie. Dar şi vorbirea este secundară în comparaţie cu condiţia primordială, aceea de a citi. Tăria unei literaturi stă aproape deopotrivă în autori ca şi în existenţa unor buni, probi şi răbdători cititori. O spunea excelent, anul acesta, Jérôme Tharaud[22], cînd îl comemora, în fruntea unui *Cahier Vert*[23], pe unul dintre camarazii noştri, Henri Genet, care nu scrisese aproape nimic, dar aparţinea elitei adevăraţilor cititori. Dar una dintre cele mai mari primejdii ale criticii vorbite e că ea ajunge repede înşelătoare — din cauza lipsei de lectură. În primul rînd, nu se citesc anticii. Azi ar fi considerat preţios şi pedant un salon în care s-ar vorbi despre clasici. Critica vorbită se apleacă asupra cărţilor zilei. Dar se întîmplă să nu se găsească timp nici pentru citirea acestor cărţi ale zilei. Ceea ce nu-i scuteşte pe unii să vorbească despre ele : vorbind cu cei ce le-au citit, ai posibilitatea să vorbeşti la rîndu-ţi despre ele fără să le fi citit. Oare s-au schimbat mult lucrurile din vremea lui Sainte-Beuve care scria, acum şaptezeci de ani : „Trebuie să ştim că cei mai mulţi oameni din vremea noastră, care sînt lansaţi în lumea înaltă şi în afaceri, nu citesc, adică nu citesc decît ceea ce le e indispensabil şi necesar, dar nimic altceva. Cînd au spirit, gust şi o anumită pretenţie de a trece drept literaţi, aceşti oameni au o resursă foarte simplă : se fac că au citit. Vorbesc despre lucruri şi despre cărţi, ca şi cum le-ar cunoaşte. Ghicesc, ascultă, aleg şi se orientează prin ceea ce aud spunîndu-se într-o conversaţie. Îşi dau părerea şi ajung să şi aibă o părere.“

Iată o pantă pe care critica vorbită alunecă uşor. Şi totuşi, deşi implică o limită şi primejdii, ea exercită şi o funcţie. Reprezintă, în ultimă instanţă, gustul publicului, care se înşală, evident, cum se înşală şi criticii şi, la urma urmelor, nu mai des decît criticii. Între critica spontană a publicului şi critica gîndită a profesioniştilor se desfăşoară un dialog continuu, în care cînd una, cînd cealaltă are dreptate, alternativ. Cînd critica publicului face succesul romanelor lui Georges Ohnet[24], un critic oficial, un profesor de retorică, Jules Lemaître, intervine şi îi demonstrează că greşeşte. Cînd critica patentată îi boicotează pe Flaubert şi pe Baudelaire cum boicotase odinioară *Cidul*, pe care publicul în cele din urmă îi impune, ea se resemnează, dar nu cu inima uşoară.

*

Deși există tipuri de critici ca Doamna Sévigné, frații Grimm, Rivarol și Joubert, ceea ce posedăm din critica vorbită a trecutului nu reprezintă decît o parte infimă de *scripta manent* pe lîngă toate *verba volant.* De altfel, asta nu înseamnă mare lucru, dat fiind că, în ce privește operele vechi, critica vorbită a trecut în critica scrisă, didactică, iar ceea ce interesează azi din ea este ceea ce o critică cu degetele pătate de cerneală nu poate înlocui, adică impresia proaspătă și sinceră a literaturii care tocmai s-a născut, vinul nou care abia a ieșit din teascuri. Nu e același lucru cu critica artiștilor, cu critica făcută de scriitorii înșiși. Aceasta cuprinde, mai ales în Franța, o mulțime de manifestări. Puțini sînt marii scriitori care să nu-și fi expus vederile asupra genului și asupra artei lor, care să nu-și fi apărat felul de a scrie și să nu-l fi atacat pe al altora. E o tradiție clasică pe care romanticii s-au ferit să o piardă.

Critica profesională, sau critica profesorilor, care nu e decît una dintre cele trei critici, dar tinde firesc să convingă lumea că e singura și să discrediteze cele două concurente (care nu se lasă mai prejos în replică), a ajuns totuși să umbrească meritul marilor romantici de a fi întemeiat și înrădăcinat puternic tradiția unei critici de artist. Chateaubriand, Hugo, Lamartine, Gautier, Baudelaire, Paul de Saint-Victor[25], Barbey d'Aurevilly[26], iată o filiație critică pe care o putem foarte bine compara cu filiația La Harpe — Villemain — Saint-Marc-Girardin[27] — Sainte-Beuve — Taine — Brunetière — Faguet : și una și cealaltă cu calități și defecte opuse, și una și cealaltă disprețuindu-se și injuriindu-se reciproc, după cum e și firesc. Această critică, pe care am putea-o urmări îndărăt pînă la Diderot, a fost botezată de Chateaubriand cu un nume destul de just. El o numește critica frumuseților. Mai precis, am spune că onoarea marilor romantici, pe urmele lui Diderot, a fost de a fi adus în critică cele două forțe conducătoare pe care școlile vigilente le alungau : entuziasmul și imaginile.

Faguet observă că „critica defectelor a fost inventată de critici, iar critica frumuseților de autori". Dacă e într-adevăr așa, partea celor pe care Faguet îi numește critici, adică numai aceea a profesioniștilor și a profesorilor, ar fi de-a dreptul sărăcăcioasă. Din fericire, au adus și altceva. Dar autorii, cu alte cuvinte critica marilor artiști, lăsîndu-i pe profesori să trudească cele șase zile lucrătoare, ne-au dat într-adevăr, în ziua a șaptea, veșmintele de sărbătoare pentru frumusețe, orga, cîntecele și coșurile pline de flori cu care să-i celebrăm cultul. Geniul nu a trecut pe lîngă critică fără să-și lase urmele de aur, fără să-i modeleze umărul de fildeș. Cititorii lui Chateaubriand știu ce luciri divinatorii aruncă frazele și imaginile *Geniului creștinismului* asupra marilor scriitori ai trecutului. Fără să așteptăm de la *William Shakespeare* servicii critice pe care nu le-ar putea aduce, putem vedea urmele de glorie neștearsă pe care le-a lăsat în drumul său prin cîmpul criticii, această mare pasăre de muzică și aur. Oricine va scrie despre Mistral le va fi tributar celor două articole ale lui Lamartine și nu va putea decît să bată în serie aceeași medalie de imagini suverane.

Într-un fel, critica e arta comparațiilor. Dar comparațiile, cînd devin opere de artă, se numesc imagini, iar romanticii au avut meritul de a scălda critica într-o baie de imagini.

Evident, pot avea loc și excese. Cînd îl citesc pe Saint-Victor, spunea Lamartine, îmi pun ochelari albaștri. Dar fericita nevoie de imagini frumoase e azi încorporată în critică, unde sînt menite nu doar să strălucească, ci și să lumineze.

Știu bine că nu pot fi tăgăduite limitele și lacunele criticii de artist. Ea e aproape totdeauna părtinitoare și parțială. În genere, un mare poet vede în ceilalți mari poeți reflexe ale lui însuși, salută în ei formele geniului care-l stăpînește. Victor Hugo, în *William Shakespeare*, se așază între două oglinzi, vede o duzină de Hugo și îi numește Eschil, Lucrețiu, Rabelais, Shakespeare etc... În ceea ce e admirabil aici, e destul să recunoaștem acest punct de vedere oarecum special.

Critica de artist se apleacă asupra artiștilor și îi luminează. Se apleacă și asupra naturii artei, a geniului, pe care ne-o fac sensibilă prin exemplul însuși. Dar se va apleca rar asupra succesiunilor, a filiațiilor, a artelor și a literaturilor văzute sintetic, ca ansambluri și ca existențe. Sainte-Beuve, vorbind despre funcția pe care el însuși voia să o îndeplinească în 1830, scria: „Lamartine, Victor Hugo, de Vigny, fără să le dezaprobe și privindu-le cu indulgență, n-au pătruns niciodată în toate considerațiile de raportare, de filiație și de asemănări pe care el se străduia să le stabilească în jurul lor". Realmente, toate acestea trebuie să li se fi părut poeților un fel de ebraică veche.

În sfîrșit, să nu uităm că în același timp critica de artist este, sau devine repede, o critică de atelier sau de bisericuță, cu toate camaraderiile, geloziile, urile, anecdotele de la Institut, din ziare, din alcovuri, adică toate ciupercile care cresc sub masa și pe condeiul oamenilor de litere. Frații Goncourt au dat, în *Arta secolului al XVIII-lea,* o capodoperă a criticii de artist (în opoziție cu *Maeștrii de altădată,* altă capodoperă, în care Fromentin[28], în ciuda meseriei sale, e mai mult profesor decît pictor). Și *Jurnalul fraților Goncourt,* chiar în mutilarea lui actuală, e fără îndoială cea mai bogată colecție de săgeți, bîrfe și capricii de atelier din cîte vor fi existînd în literatură, și de asemenea cea mai comică mărturie (puneți-o față în față cu bătăiosul Brunetière, gîndiți-vă și la Nisard și Victor Hugo) a antagonismului dintre critica artiștilor și critica profesorilor, a luptei dintre dascălii și canonicii stranei literare. Spicuiesc, din primul volum al *Jurnalului*: „O ieșire violentă a numitului Baudrillart[29], în *Débats.* Partida universitarilor, a academicilor, a făcătorilor de elogii pentru morți, a criticilor, a neproducătorilor de idei, a neimaginativilor, răsfățată, sărbătorită, distrată, pensionată, primită în palate, înzorzonată, galonată, stuchită și împănată, îndopată sub domnia lui Ludovic-Filip și croindu-și mereu drum prin atacarea violentă a inteligențelor contemporane, nu i-a dat Franței, slavă Domnului, nici un om, nici o carte, nici măcar un devotament". Acest *slavă Domnului* face toți banii.

★

E firesc să nu ajungem decît în ultimă instanță la critica profesională, căci, dacă aceasta nu e cea mai considerabilă dintre toate trei, dacă ea constituie chiar starea a treia care vrea să fie totul, spre marea furie a domnilor de Goncourt, nu s-ar putea tăgădui că nu e ultima venită. Ea corespunde epocii profesorilor. De profesori a fost creată. În Franța, *Discursul asupra istoriei universale*[30] și *Eseul asupra moravurilor*[31] nu fuseseră însoțite, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, de nici un „discurs“ asupra istoriei literare. Prima lucrare de acest gen, care aproape a întemeiat critica profesională, a fost cursul ținut de La Harpe și publicat sub titlul de *Liceul*. Opera lui La Harpe a fost continuată, sub Restaurație, de cursurile elocvente ale lui Villemain, de care n-am putea despărți celelalte două cursuri, nu mai puțin elocvente, ale lui Guizot și Cousin. Și, de atunci, critica profesională a rămas oarecum rezervată profesorilor. Abia de e o excepție Sainte-Beuve. Lucrările sale, *Port-Royal*, *Chateaubriand*, *Virgiliu*, au provenit din cursurile sale publice și cînd, tîrziu, a intrat la Colegiul Franței, singurul scandal era ca nu figura acolo mai de mult.

Această critică profesională rămîne una dintre părțile cele mai trainice și mai respectabile ale literaturii noastre din secolul al XIX-lea. Ea a răscolit și brăzdat în fel și chip cîmpul secolelor al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea. Critica spontană reprezintă partida celor ce vorbesc și judecă ; critica de artist, tabăra celor ce creează și iradiază ; critica profesorilor e o critică făcută de oameni care citesc, știu și ordonează : nu e totul, dar e mult.

Oameni care citesc. Poetul vorbește despre ce a simțit, călătorul despre ce a văzut, profesorul vorbește în genere despre ce a citit. Lumea lecturilor devine repede pentru el lumea reală, ceea ce nu se petrece totdeauna fără o anumită naivitate donquijotescă, dar cel puțin îi asigură criticii o temelie trainică și o hrană de mestecat îndelung. Numai că și profesorul e pîndit de primejdia rostogolirii pe o pantă lunecoasă. Critica saloanelor își face ușor o opinie ascultîndu-i pe cei ce au văzut cartea zilei, mai mult decît citind-o. Se întîmplă ca și criticii profesionali să-i citească, de preferință, nu pe autori, ci pe cititorii ce i-au citit pe autori și au scris despre ei. De aici tradiția ideilor date. Un țăran i-a adus hogii din Konia, într-o zi de tîrg, un iepure, și hogea l-a poftit la masă. La tîrgul următor, au venit să-l vadă niște oameni și i-au spus : „Noi sîntem rudele omului care ți-a adus un iepure". Hogea i-a poftit și pe ei. Peste o săptămînă, o nouă vizită : „Sîntem rudele rudelor omului care ți-a adus un iepure"... În cele din urmă, hogea și-a poftit oaspeții la o masă la care le-a adus numai ulcele cu apă caldă. „Ce-i asta ?" — E sosul sosului sosului de la iepurele care..." D-l Vandérem a socotit că unele manuale prea seamănă cu acest sos, cel puțin în ce privește secolul al XIX-lea. Iar opinia publică nu l-a dezmințit. Dar ce mi se pare interesant e că putem vedea cum de la iepurele regesc care a fost, de pildă, *Port-Royal*-ul lui Sainte-Beuve, critica a trecut la sosul sosului pe care-l reprezintă un manual oarecare. Cum de s-a format în universitate un *Corpus* de judecăți ce se repetă și se diluează ? E vorba, poate, de ispășirea unei calități și de reversul unei medalii.

Profesioniștii criticii universitare sînt oameni instruiți în cunoașterea literaturilor trecute. De ce istoricii nu sînt decît oameni politici mediocri ? Memoria are totuși rolul de a lumina acțiunea prezentă. Da, dar cu condiția ca ea să tindă spre acțiunea prezentă, să nu fie cultivată și iubită pentru ea însăși, să se încorporeze în sensul prezentului care produce un om de acțiune și nu în sensul trecutului care produce un istoric. Aici trebuie să joace un rol diviziunea muncii care creează substanța și resortul societății umane. Diviziune a muncii pe care o regăsim și în critică. Nici o perioadă de critică n-a fost mai strălucită decît secolul al XIX-lea francez. Toți scriitorii care au însemnat ceva în critica profesională, de la La Harpe pînă la Lemaître și Faguet (ca să nu vorbim de cei în viață) au fost siliți. dintr-o necesitate cu siguranță inerentă genului însuși, să rămînă în urmă cel puțin cu o generație. Au trebuit să trăiască în stare de război împotriva a ceea ce era nou și cu adevărat progresiv în literatura timpului lor. Exemplul lui Sainte-Beuve e caracteristic și ne îngăduie să aplicăm metoda variațiilor concomitente. El, cel mai înzestrat și mai mare dintre toți, nu și-a putut duce povara celor două sarcini, de-a lumina în același timp prezentul și trecutul. Sainte-Beuve interpret al literaturii contemporane și Sainte-Beuve interpret al literaturii clasice nu au putut coexista. S-au succedat ; cel de-al doilea, pentru a înflori, a fost silit aproape să-l suprime pe celălalt, iar criticul a ajuns să-și taie aproape toate punțile care îl uneau cu literatura timpului său. Pînă la 1870, critica profesională a trăit împotriva romantismului; după aceea, împotriva naturalismului. Romantismul pentru Villemain și pentru Taine (și acesta totuși atît de romantic!), naturalismul pentru Brunetière, simbolismul pentru Lemaître, nu apar decît ca niște boli, și ei își aspiră flacoanele de săruri ori de cîte ori trec prin asemenea zone primejdioase. Desigur, Lemaître și-a scris principala lucrare despre *Contemporani*, dar rețineți că acești contemporani sînt în genere frații săi mai în vîrstă, cei din generația precedentă, ca și personajele din *Eseurile de psihologie contemporană* ale d-lui Bourget. Adevărata critică nu e făcută de criticii profesionali, ci de cei ce gravitează în orbita criticii vorbite. De aici neînțelegerile și injuriile, cei dintîi numindu-i pe ceilalți ignoranți și snobi, ceilalți tratîndu-i pe cei dintîi ca pe niște belferi pedanți și mucegăiți sau, cum spun frații Goncourt, „făcători de elogii pentru morți", dezertori de la datoria pe care o au de a-i călăuzi pe cei vii.

Sarcina pe care critica profesională izbutește să o îndeplinească cel mai bine, singura pe care e capabilă să o îndeplinească, e funcția de a înlănțui, ordona, prezenta o literatură, un gen, o epocă în starea de succesiune, de tablou, de ființă organică și vie. Drumul și onoarea criticii profesionale, așa cum a progresat ea de-a lungul întregului secol al XIX-lea francez, constă în a fi stăpînă pe secolul al XVI-lea, secolul al XVII-lea sau secolul al XVIII-lea, în curînd și pe secolul al XIX-lea, așa cum un istoric e stăpîn pe timp și un romancier pe personajele pe care le însuflețește; constă în a introduce logică și „discurs" în hazardul literar. Jules Lemaître scria despre Brunetière: „D. Brunetière, pe cît mi se pare, e incapabil să considere o operă, oricare ar fi ea, mare sau mică, altfel decît în raporturile ei cu un grup de alte opere, a căror relație cu alte grupe, în timp și spațiu, îi apare imediat, și așa mai departe... Cînd citește o carte, se gîndește, s-ar putea spune, la toate cărțile ce au fost scrise de la începutul lumii. Nu se atinge de nimic fără să-l claseze, și încă pentru veșnicie.“ Iată, indicată pe un ton cam ironic, hiperbola unei calități inerente oricărei critici profesionale, adică oricărei critici ce trăiește în trecut, își asimilează o istorie, *știe*. Chiar Lemaître, revendicînd, împotriva acestei critici, drepturile criticii impresioniste care nu vrea decît să se delecteze, e silit să scrie : „Să citești o carte pentru a te delecta nu înseamnă să o citești pentru a uita orice altceva, ci să lași ca acest altceva să se ordoneze liber în noi, după hazardul fermecător al memoriei ; nu înseamnă să rupi o operă de legăturile ei cu restul producției umane, ci să primești cu dragă inimă toate aceste legături“. Aici destinsă, dincolo încordată, în fond e vorba de aceeași critică, de aceea care vede operele sub aspectul societății pe care o alcătuiesc împreună cu alte opere : singura diferență e că, pentru unul, societatea aceasta se cheamă Atena, pentru celălalt — Lacedemonia.

Apreciind că a venit momentul să încorporăm cu mai puține vechi prejudecăți secolul al XIX-lea și chiar secolul al XX-lea în manualele noastre de istorie literară și să aerisim un pic aceste culegeri de judecăți, să ne ferim totuși, mai întîi, de a da o importanță exagerată manualelor și, apoi, de a le cere calități incompatibile cu o anumită diviziune a muncii. Cele trei critici presupun registre diferite, iar gustul, trecînd de la unul la altul, își schimbă, dacă nu natura, cel puțin forma. Schimbul de polemici, și chiar de injurii, între reprezentanții lor nu e, poate, adeseori, decît o dovadă a sănătății de care se bucură tustrele.

1 decembrie 1922

Critica franceză și critica germană

Nu ne lipsesc cărțile bune de critică despre Balzac și chiar curba atitudinilor succesive ale criticii față de Balzac e una dintre cele mai instructive : proiectate pe ecran, aceste atitudini se înlănțuie și produc viață, ca la cinema.

Sainte-Beuve și Balzac pot fi văzuți nu doar ca indivizi, ci ca tipuri, capi de gen, astfel încît unul devine Critica, celălalt Romanul. Și știm că, la vremea ei, Critica a lătrat la Roman, nu glumă ! [1] Dar, în generația care i-a urmat lui Sainte-Beuve, cățelul s-a obișnuit, în cele din urmă, cu buldogul. Taine scrie despre Balzac un articol magnific [2], iar Brunetière, după ce l-a imitat destul pe Sainte-Beuve în *Romanul naturalist,* aproape își încheie cariera critică printr-un *Honoré de Balzac* de prima mărime [3]. E drept că Faguet, într-un colț, într-o nișă a *Secolului al XIX-lea,* reia cu acreală, împotriva lui Balzac, vechiul strigăt al foiletoanelor de luni : *Sei ruhig, Pudel !* (Fii cuminte, cățelușule !)

Curtius [4] remarcă, în concluzia la cartea sa despre *Balzac,* că nici un critic n-a putut da un portret complet al lui Balzac și că, fiind de fapt un poet, el n-a fost bine înțeles decît de poeți. „N-a fost înțeles pe de-a-ntregul decît de cei ce s-au lăsat în voia magiei sale. Numai poeții — un Browning, un Baudelaire, un Hugo, un Wilde, un Hofmannsthal — l-au pătruns pînă în nucleul ființei sale. După judecățile contradictorii ale trecutului, secolul al XX-lea va ajunge la o viguroasă sinteză. El îl va sesiza pe Balzac în unitatea și totalitatea lui, ca geniu creator pe care nu-l cuprinde nici o formulă și care, din materia dată într-un timp anumit, a produs, într-o ordine de măreție veșnică, o imagine a universului și a omenirii."

În timp ce apărea în Germania acest *Balzac* în care Ernst Curtius se străduia să înfăptuiască, măcar parțial, un astfel de program, d. André Bellessort publica un *Balzac şi opera sa*, prezentat mai întîi, sub formă de curs, la „Societatea Conferinţelor“ unde cunoscuse un mare succes. Cartea e remarcabilă prin inteligenţă, compoziţie, măsură, spirit ; dar aş vrea să reţin aici mai ales forma, excelent model de critică franţuzească, de critică universitară dinainte de ceea ce morocănoşii, din rîndul cărora se ştie că nu fac parte, numesc filoxera fişelor. E prezentată şi scrisă pentru un anumit public, un public de cinstite persoane, care nu e, de altfel, tot una cu cel de la *Nouvelle Revue Française*, de exemplu. Dar publicul nu e unul singur şi există, de asemenea, felurite soiuri de cinste.

Critica domnului Bellessort e o critică de profesor, ordonată în faţa unui public şi pentru un public. Critica d-lui Curtius, deşi şi d. Curtius e profesor, seamănă mai mult cu o reflecţie pe care o faci pentru tine însuţi, pentru a-ţi lămuri şi clasifica propriile idei, ca şi pentru cititorii ce înţeleg vorba spusă pe jumătate şi-şi pun oarecum răbdarea la dispoziţia autorului. Am putea spune cumva despre critica perfect franţuzească ceea ce spune Nisard despre limba franceză ? „E de ajuns să observăm în ce condiţii poţi fi scriitor în Franţa pentru a ne convinge că (franceza) e pe de-a-ntregul o limbă de apropiere şi comunicare. Ea nu e, în mîna scriitorului, decît instrumentul tuturor, de care scriitorul se slujeşte pentru a comunica idei ce interesează pe toată lumea şi nu pentru a se bucura de unul singur de propriul spirit şi de a se înţelege prin jumătăţi de cuvinte.“ Abia dacă mai e nevoie să arătăm aici cît ar apărea de mutilate şi ciudat de lipsite de poezie, de strălucire, de fluid o limbă, o literatură sau o critică reduse la un asemenea ideal. Dar e foarte bine că acest ideal se află totuşi reprezentat, şi nicăieri mai bine decît în Franţa, iar critica îndeosebi trebuie să se inspire din el. Să notăm de altfel că, dacă un Nisard se limitează pur şi simplu la el, un Sainte-Beuve îl depăşeşte şi-l face să trosnească din toate încheieturile.

În orice caz, n-ar putea ispiti cîtuşi de puţin un scriitor sau un critic german. *Goethe* al lui Gundolf [5], *Nietzsche* al lui Bertram [6], *Balzac* al lui Curtius, cu toate deosebirile dintre ele, ne-ar da posibilitatea să schițăm în linii mari chipul criticii germane contemporane și să-l opunem oarecum criticii franceze. Această critică tinde să scoată dintr-o operă temele, să caute o muzică a spiritelor, așa cum Sainte-Beuve căuta o istorie naturală a spiritelor. Dintr-o lucrare schițată pe acest subiect, desprind aici însemnările ce privesc *Balzac*-ul lui Curtius și le public înainte ca această carte, împreună cu aceea a d-lui Bellessort, care a apărut anul trecut, să fi ieșit din cîmpul unei relative actualități.

★

„Dacă vrei să pătrunzi în lumea și în opera lui Balzac, spune Curtius, trebuie să te întrebi sub ce formă a resimțit și a reprezentat el forțele și activitatea existenței.“ Și iată programul anunțat de d. Bellessort în prima pagină : „Esențialul e să știi ce era omul, ce a vrut să facă, ce și-au însușit mințile noastre din opera lui și ce-și mai pot însuși, ce spor de inteligență și de sensibilitate, ce emoții estetice sau morale îi datorăm ; ce sumă de adevăr uman care o înnoiește indefinit conține această operă, în sfîrșit, de ce ea trăiește, în vreme ce atîtea altele, pe care contemporanii le-au exaltat, au murit“. Criticul german visează la o metafizică a lui Balzac, criticul francez la o psihologie, la o morală, la o utilizare a lui Balzac. Primul se gîndește la focarul lăuntric al lui Balzac, al doilea la lumina care se deplasează deasupra părților colosului pentru a le ilumina succesiv. Unul vrea despre el o intuiție, celălalt o inteligență sau, mai curînd, acea formă a inteligenței unite cu sensibilitatea care se numește gust. Curtius îi face eseului scris de Hugo von Hofmannsthal elogiul că pare „nicht *über* Balzac, sondern *aus* Balzac“ [7]. Cele două prepoziții ar putea sluji drept formule pentru cele două critici.

★

După două capitole cam laborioase despre mister și magie la Balzac, Curtius ajunge la un capitol esențial, nucleu al cărții, despre energie. El vede, pe bună dreptate, sistemul nervos al artei balzaciene într-o energetică. El arată că

Balzac „şi-a construit tabloul umanităţii, ideea de artă şi de istorie, politica şi morala, mistica şi estetica, pe baza unei intuiţii energetice". Da, dar aceşti termeni servesc doar ca prenume adevăratei realităţi balzaciene, adică fiinţelor vii care se numesc romane. Idei, politică, morală, mistică, estetică, toate acestea nu sînt decît secţiuni executate în romane, secţiuni în fiinţa viguroşilor copii ai unui făuritor de romane. Dacă aş scrie, la rîndu-mi, un *Balzac*, i-aş vedea acelaşi focar ca şi Curtius, o energetică, dar i-aş da, drept urmare a acestei energetici, o tehnică a romanului balzacian, legată de o tehnică generală şi de o istorie a romanului, şi l-aş încheia pe terenul moravurilor şi al gustului, unde m-aş întîlni cu d. Bellessort.

Punctul meu de plecare ar fi deci filozofia, ca şi acela al lui Curtius. Energia lui balzaciană îmi aminteşte de Voinţa schopenhaueriană. Curtius arată, într-o pagină pătrunzătoare, că dinamismul lui Balzac, sentimentul energiei umane la el, e unic sub toate formele pe care le capătă ; că dragostea sexuală nu e, în acest sens, decît o formă, între multe altele ; că ea se exprimă cu aceeaşi violenţă în pasiunea maternă, pasiunea paternă, pasiunea artistică, pasiunea aurului, că o concentrare a acestei energii produce în acelaşi timp geniile, supraoamenii şi monomanii, adică un Louis Lambert[8], un Balthasar Claës[9] sau un Cornélius[10]. Întreaga *Piele de sagri*, simbol al *Comediei umane* care slujeşte ea însăşi drept simbol al naturii umane, e construită pe această temă a energeticii, pe dilema optării între o energie încetinită, care durează, şi o energie puternică, ce se consumă repede. Puterea banilor, cu *Grandet* ca şi cu Claës, care e un *faustische Goldmacher*[11], ţine de asemenea de o intuiţie energetică.

★

Capitolul IV se referă la drama pasiunilor, în care se rezolvă *Comedia umană*. Focarul de energie pus înaintea formelor de energie, pasiunea pentru pasiune, nu pentru judecăţile de valoare asupra obiectului ei. „Romanticii ne dau retorica pasiunii, dar Balzac ne dă pasiunea însăşi" — pasiunea pe care Curtius o raportează mai curînd la *Manon Lescaut* şi la Diderot decît la romantici. El studiază pasiunile balzaciene în durata lor, în corpul și sufletul lor, și distinge trei tipuri balzaciene de pasionați: epicurienii, colecționarii și naturile faustice.

Primii sînt risipitorii de energie, cheltuitorii de pasiune, consumatorii „pielii de sagri". Dimpotrivă, la originea pasiunii colecționarului stă instinctul de a concentra plăcerea, de a-i asigura o durată în loc de a o consuma exploziv, de a conserva „pielea de sagri"... În ambele cazuri, pasiunea corespunde oricum unei forme de cheltuire, dar în primul caz risipitoare, în celălalt — economică și inteligentă. Toți acești pasionați sînt căutători de infinit; în fruntea lor sînt plasate naturile faustice, ca Giardini [12], Sarrasine [13], Claës, Lambert.

★

Trec peste capitolele despre Dragoste și despre Forță, care nu-i aduc mare lucru unui cititor francez. Mai mult ne va reține cel ce privește cunoașterea. Curtius vede pe drept cuvînt, în Balzac, un adevărat contemporan al lui Saint-Simon și al lui Comte ca și al romantismului german. Și, într-adevăr, dintre toți scriitorii romantici francezi, Balzac e cel ce corespunde cel mai bine cu ceea ce se înțelege prin romantism, în afara Franței. El e un romantic european, cum era Voltaire un clasic european. De aceea, o carte ca a lui Curtius ne apare ca un produs cu totul firesc al criticii literare germane. Balzac are sentimentul adînc al comunității de plan și de sînge dintre regnurile naturale și regnul uman. Deplasînd materialismul ca și spiritualismul, el vede peste tot *viața*. „Literatura secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea, spune Curtius, a văzut omul sub aspect pur psihologic, ca pe un sistem de idei și de pasiuni." Și Stendhal scria, ca moralist: „Mă plictisește să scriu altceva decît analiza inimii umane". Balzac, dimpotrivă, ne revelă omul în raporturile lui cu universul fizic și social. Balzac privește spre secolele al XIX-lea și al XX-lea cum privea Stendhal spre secolul al XVIII-lea. „Balzac e cel dintîi care a vrut să zugrăvească sistematic, în literatură, omul întreg... Fiziologia și banii colaborează deopotrivă la înlocuirea omului abstract al psihologiei cu omul concret și viu. În *Fata bătrînă* [14], o criză fiziologică devine germenele și principiul creator al întregii opere. *O gospodărie de burlac*[15] studiază consecinţele fiziologice ale abstinenţei sexuale, iar *Pielea de sagri* influenţa postului asupra imaginaţiei. Medicina e o ştiinţă auxiliară a *Comediei umane* ca şi jurisprudenţa sau teologia.“ Iar Taine, din care se inspiră aici Curtius, putea spune despre Balzac că e un Molière medic. Molière medic! Viaţa literară, ca de altfel orice viaţă, înaintează prin această sinteză, sau mai curînd prin această simbioză, a contrariilor.

★

Curtius insistă pe bună dreptate asupra dragostei integrale şi lacome pentru societatea vremii sale care face din Balzac antiteza lui Chateaubriand. Această societate „el a analizat-o ca un critic, a iubit-o ca un bărbat, a combătut-o ca un revoltat, a dominat-o ca un om puternic, a zugrăvit-o ca un artist“. A avut sensul contemporaneităţii în acelaşi grad în care Baudelaire şi fraţii Goncourt[16] l-au avut pe cel al modernităţii.

Acestei sesizări a societăţii contemporane pe dinăuntru, prin inimă, prin curentul de energie, îi răspunde politica lui Balzac, redusă de Curtius la o energetică socială. Ceea ce admiră el la iezuiţi, în dreptul de primogenitură, în monarhie, e o energetică. Energetica lui implică absolutismul, antiparlamentarismul. Atitudine mai curînd cezaristă decît regalistă, spune Curtius, strigăt, ca glasul care în 1851 l-a pus pe prinţul Ludovic-Napoleon în capul statului şi care, după o generaţie, l-a stîrnit pe generalul Boulanger[17].

Dragostea lui pentru catolicism se leagă de asemenea de energetică, pentru că el vede în catolicism o forţă socială. Dar dincolo de căldură, zăreşte focarul, dincolo de energia socială — energia absolută care coincide cu mistica. Energetica balzaciană, a cărei schiţă ne e dată prin *Louis Lambert*, e echilibrată printr-o mistică balzaciană, al cărei poem e *Séraphîta*[18].

★

Sîntem ispitiţi să numim romantic un anumit ordin de sentimente şi de altfel termenul de romantism e destul de vag şi destul de larg pentru a admite aproape orice conţinut.

Totuşi Curtius vede în Balzac un discipol al lui Rabelais şi singurul dintre marii scriitori ai vremii sale care n-a fost romantic. Sau, mai curînd, romantismul e în el, dar el nu e în romantism, ceea ce nu înseamnă că l-am putea numi un clasic. Curtius aşază *Comedia umană* în aceeaşi categorie cu *Faust*, cea de *überromantisch* [19]. Ca şi pe Goethe, „tocmai universalismul spiritului său îl îndepărtează de romantism".

Universalism, totalism — iată ceea ce trebuie să-i fi atras atenţia şi admiraţia Germaniei. Boutroux [20], spune Curtius, a caracterizat spiritul german prin aceea că ar concepe sub categoria totului, spre deosebire de spiritul francez care concepe sub categoria unicului. Francezul ia partea unui singur aspect al adevărului — raţiune, natură, tradiţie. E antitetic şi combativ, nu armonios şi contemplativ. Şi iată astfel o definiţie a francezului ce nu i potriveşte de loc lui Balzac. Dar, spune Curtius, mai există o Franţă, Franţa catedralelor dinaintea Franţei clasicilor, sau, în secolul al XIX-lea, Franţa lui Comte şi a lui Renan. Ca şi a lui Balzac: prin aceasta participă Balzac la spiritul ambelor naţiuni. Curtius propune, de altfel, o dinamizare a rigidei formule date de Boutroux. Diferenţa „constă, poate, în aceea că spiritul francez merge de la unul spre tot, iar spiritul german de la tot la unul". Se poate să fie aşa, dar şi această rectificare se cere, la rîndul ei nuanţată; să nu uităm multiplele mişcări care fac să trosnească o formulă ea însăşi rectilinie.

★

Printre nenumăratele monografii ce ar trebui să se scrie despre Balzac, fără îndoială se va face şi una despre istoria celebrităţii lui Balzac. Provizoriu, îi poate ţine locul finalul foarte bogat al cărţii lui Curtius. El dă un tablou viu al variaţiilor criticii, începînd cu articolul lui Sainte-Beuve, din 1834, despre *Căutarea absolutului*. În 1842, atacuri violente ale lui Gaschon des Molènes [21], iar în 1847 ale lui Lerminier [22], în *Revue des Deux-Mondes*, mereu în luptă cu romancierii creatori. Armand de Pontmartin [23] declară, într-o frază ce merită să fie imortalizată (şi a cărei substanţă a trecut totuşi şi în articolul lui Faguet) că „dacă îl comparăm pe Balzac cu d-nii

Cousin, Guizot, Vitet[24], Mignet[25], Villemain şi Mérimée, e imposibil să-l mai numim un mare scriitor“. Scherer[26] se străduie, în 1870, să demonstreze că Balzac e inexistent, că portretele sale sînt reci şi false, că nu are nici suflet, nici pasiune! Doar atît că „Balzac a făcut două lucruri : a amplificat romanul de caracter şi a întemeiat romanul de moravuri“! Brunetière în cele din urmă se converteşte la Balzac, dar în 1880 scria despre el: „O forţă inconştientă, care se desfăşoară la întîmplare, fără regulă şi fără măsură... unul dintre cei mai slabi scriitori din cîţi au chinuit vreodată biata limbă franceză. Nu văd ce foloase ar putea trage romancierul care s-ar înscrie la şcoala lui Balzac. Acest mareşal al literaturii e un model jalnic. Căci unde e bun e inimitabil, şi unde poate fi imitat e de-a dreptul detestabil“. Mai tîrziu, Brunetière a înlocuit imitaţia cu utilizarea şi, descoperind că Balzac putea fi „utilizat“ drept cap al contra-romantismului, şi-a scris studiul *Honoré de Balzac* în care conchidea : „Balzac şi Sainte-Beuve reprezintă poate tot ce-i mai bun în moştenirea spirituală a secolului al XIX-lea“. În 1905 ca şi în 1880 era vorba tot de cruciada antiromantică, aşa cum pentru englezi, în 1793 ca şi în 1914, era vorba tot de echilibrul continental şi de fluviul Escaut : a fi de partea Franţei sau contra ei, de partea lui Balzac sau contra lui e, şi într-un caz şi în celălalt, ceva secundar.

★

După ce subliniază cît de mică a fost influenţa lui Balzac în Anglia pînă la Moore şi Stevenson şi în Germania pînă la generaţia actuală, Curtius declară totuşi că „Balzac este, în mai mare măsură decît Stendhal, ca să nu mai vorbim de un Hugo sau de un Zola, o proprietate a spiritului european“. În ce măsură am putea fi şi noi de părerea asta ?

Să observăm mai întîi că acelaşi lucru se poate spune despre orice mare romancier al secolului al XIX-lea. În opoziţie cu sufletul german, care după 1830 nu s-a răspîndit în Europa decît prin filozofii săi, de la Hegel şi Schopenhauer pînă la Keyserling[27], Franţa, Anglia şi Rusia au intrat în circulaţia europeană mai ales prin romancierii lor. Era fatal ca Balzac, romancier pur, să cîştige pe acest teren mult mai mult decît un poet ca Hugo sau un moralist ca Stendhal. Afli Franţa în Balzac cum afli Anglia în Eliot sau Rusia în Dostoievski.

Dar aflăm în el Europa ? Fireşte că nu. Cu o sumă de intuiţii unică în istoria literară, Balzac a surprins Franţa vremii sale, elanul ei, mersul ei vital. Trebuie să remarcăm că, în ciuda călătoriilor sale şi a legăturilor cu străinii, rubrica pe care am putea-o intitula „Scene din viaţa cosmopolită" e absentă din opera sa. Ea le aparţine lui Stendhal, Mérimée, Gobineau [28]. Dacă Balzac e într-adevăr european, nu e în sensul lui *über,* ci în sensul lui *aus.* Blocul lui de umanitate, blocul lui francez, şi l-a extras dintr-o Europă pe care o trăim şi azi. Aşa cum Dostoievski e marele romanicer al Răsăritului, Balzac e marele romancier al Apusului, al genului de viaţă occidental. *Comedia umană* e, cum a văzut-o Curtius, un Faust devenit Legiune.

Revista *Philosophies,* anunţînd că se află în pregătire o traducere din *Balzac,* publică unele fragmente din cartea lui Curtius. Ne bucurăm. Această excelentă mostră de critică germană contemporană, pusă la îndemîna francezilor şi comparată cu cărţile lui Brunetière şi Bellessort, îi va da oricui posibilitatea de a continua, pe o temă franceză, paralela dintre cele două critici ; eu n-am făcut decît să încerc o schemă discontinuă. N-aş îndrăzni să pun faţă în faţă, în acelaşi mod, *Nietzsche* al lui Bertram şi pe acela scris de d. Andler [29] : căci acesta din urmă reprezintă, şi el, nu atîta calităţile şi defectele criticii franceze, cît pe acelea ale criticii germane. Şi e o lacună a criticii noastre, pe care trebuie urgent să o înlăturăm, faptul că încă nu avem un mare *Goethe* francez pe care să-l putem discuta azi în paralelă cu acela al lui Gundolf. Splendidă ocazie pentru umanităţile moderne de a se vădi şi de a dovedi mişcarea prin mers !

1 august 1925

Cuvinte despre critică

Judicioasa carte a d-lui André Bellessort [1], *Sainte-Beuve și secolul al XIX-lea,* nu mă va face să redeschid sau să revizuiesc încă o dată procesul lui Sainte-Beuve. Sainte-Beuve s-a identificat pînă într-atît cu critica, încît oricînd procesul lui devine, oarecum, procesul criticii înseși sau al modului de viață, al modului de gîndire critică, al condițiilor, limitelor și riscurilor ei profesionale. Dar un titlu paralel celui al d-lui Bellessort ar putea fi : *Critica și secolul al XIX-lea,* titlu sub care am vorbi despre următoarea problemă : de ce critica a așteptat secolul al XIX-lea ca să se nască ?

Să ne înțelegem. Există critici și pînă în secolul al XIX-lea. Bayle [2], Fréron și Voltaire [3], Chapelain și d'Aubignac [4], Dionys din Halicarnas [5] și Quintilian [6] sînt critici. Dar critica nu există.

Iau cuvîntul în sensul lui strict material : un corp de scriitori mai mult sau mai puțin specializați, a căror profesie e să vorbească despre cărți și care, scriind despre cărțile altora, fac și ei cărți, în paginile cărora n-au fost încă atinse culmile geniului, dar al căror nivel mediu nu are de ce să nu echivaleze nivelul mediu al celorlalte cărți.

Împrejurarea că adevărata și completa critică nu se naște decît în secolul al XIX-lea nu ține de faptul că gustul secolului al XIX-lea ar fi fost mai ridicat și mai exersat decît cel al secolului precedent. Mai curînd dimpotrivă, ar afirma unele spirite de mare prestigiu. Sînt alte explicații și, în ce mă privește, aș vedea trei cauze care, de altfel, nu acționează separat, ci se desfășoară pe un front unic.

*

Înainte de toate, din cauză că naşterea unei corporaţii critice se produce în funcţie de apariţia altor două corporaţii, inexistente înainte de secolul al XIX-lea — a profesorilor şi a ziariştilor.

Departe de mine gîndul de a deprecia opera pedagogică împlinită de universităţile şi colegiile dinainte de Revoluţie! Dar învăţămîntul de toate tipurile îi aparţinea Bisericii, şi formele de învăţămînt făceau parte, înainte de orice şi mai ales, din marea corporaţie clericală. Lupta dintre clerici şi filozofi, care umple secolul al XVIII-lea, se încheie cu laicizarea, mai mult sau mai puţin avansată, a învăţămîntului. De aici, naşterea unei corporaţii, a unui nou spirit corporativ. Devin şi în Franţa posibile şi normale tipuri ca acela al profesorului de la universitatea din Koenigsberg, Kant, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, sau al profesorului de la universitatea din Berlin, Fichte, după Iena. După cei trei profesori din 1827 — Guizot [7], Cousin [8], Villemain [9] — există o istorie de catedră (profesorală), o filozofie de catedră, o critică literară de catedră. De curînd a avut loc centenarul suspendării, de către ministerul Villèle [10], a celor trei faimoase cursuri. Printre reflecţiile de tot felul pe care această aniversare le-ar putea sugera, să nu o uităm pe aceea că vreme de o sută de ani meseria de critic a fost oarecum o prelungire a meseriei de profesor.

Ca şi a meseriei de ziarist. Fie pe vremea Imperiului, în tăcerea ziaristicii politice, fie pe vremea Restauraţiei, ca soră mai mică a ziaristicii politice, ziaristica literară e limbajul firesc al criticii literare. În principiu, nu era o inovaţie. Genul înflorise din plin în secolul al XVIII-lea şi în secolul al XVII-lea, prin culegerile din Olanda [11] şi Franţa, prin acţiunea unor Bayle şi a unor Fréron [12]. Existaseră ziare, chiar ziare destul de bune, ca *Nouvelles de la République des Lettres*. Dar nu existau ziarişti. N-au existat ziarişti decît după Voltaire. *Scrisorile provinciale* [13], capodoperă a ziaristicii după cum *Poliect* şi *Fedra* [14] sînt capodopere ale teatrului, nu făcuseră şcoală decît în ce priveşte limba. Dimpotrivă, Voltaire, Diderot, stilul mlădios, iute şi pătrunzător al secolului al XVIII-lea au făcut şcoală ziaristică, au dat viață unei numeroase posterități. Voltaire, care nu vedea în ziaristica literară decît o pradă pentru Bastilia, ar fi fost cu totul uluit de o asemenea paternitate.

Ca matrice a criticii, nu trebuie să considerăm numai formarea unei corporații a profesorilor și nașterea unei corporații a ziariștilor, ci și rivalitatea și antagonismul dintre ele. De un secol avem o critică a profesorilor și o critică a ziariștilor, fără ca un om cu minte să aibă de ce se tulbura mai mult decît se tulbură văzînd cum coexistă brunetele și blondele sau vinul de Burgundia și cel de Bordeaux. E un fapt că timp de aproape un secol, Școala Normală Superioară a fost, din vremea cînd Nisard[15] și-a ținut acolo cursul de literatură, citadela sau, ca să vorbim mai nobil, Acropola criticii. E un alt fapt că această epocă ține mai mult de trecut decît de prezent și că singurul critic care a rămas clasicul genului său, Sainte-Beuve, era un ziarist, și nu un ziarist de nevoie, ci un ziarist din născare și de rasă. Faptul că *Port-Royal* fusese citit în fața auditorilor din Lausanne de către un conferențiar inapt pentru cuvîntul în public nu infirmă ci, dimpotrivă, confirmă punctul nostru de vedere. De altfel, Sainte-Beuve însuși a simțit, cu umilință, prioritatea pe care opinia publică i-o acorda pe-atunci togei față de condei : marea competență oficială, academică și de tot soiul, în ce privește secolul XVII-lea, nu era autorul *Port-Royal*-ului[16] și al *Foiletoanelor de luni*[17], ci oratorul *Frumoaselor Doamne de pe vremea Frondei*[18] ca și declamatorul *Cugetărilor lui Pascal*[19]. Se înțelege că Sainte-Beuve a făcut parte întotdeauna din partida politică opusă celeia în care se afla Cousin. De atunci încoace s-a produs o răsturnare. Cultul lui Sainte-Beuve întruchipează unul dintre principiile religiei universitare, în vreme ce, din diverse pricini, printre altele din cauza ostilității sale față de romantism și a rolului său oficial din timpul Imperiului, criticii ziariști îl pun, periodic, la stîlpul infamiei.

*

În al doilea rînd, critica tinde oarecum către inventariere, iar secolul al XIX-lea, de la *Geniul creștinismului*[20] încoace, a fost secolul inventarelor.

Critica tinde către inventariere pentru că se exercită asupra unui lucru încheiat, asupra unui trecut. A fost întemeiată, mai mult sau mai puțin, la Alexandria, de către bibliotecari, într-o literatură al cărei efort se reducea aproape numai la conservare, ordonare, inventariere, reproducere. Termenul de inventar s-ar aplica îndeosebi la critica închinată operelor din trecut, adică la istoria literară, și, aparent, mult mai puțin la critica operelor prezente. Și s-ar putea adăuga, că, din cele două mari secții ale personalului critic, una, aceea a profesorilor, ar avea ca misiune inventarierea trecutului, în vreme ce cealaltă, a ziariștilor, discernerea prezentului. Accept însă că un înțelept sau un pătrunzător sau un subtil critic va avea oricînd tendința de a depăși inventarul, de a se elibera de trecut, de a se servi de el fără a i se aservi, de a trece de la un plan al duratei la altul, ca filozof sau ca moralist. Nu e vorba însă de condițiile în care trăiește și se dezvoltă azi critica, ajunsă la maturitate, ci de acelea în care ea s-a născut în secolul al XIX-lea.

Or, ea s-a născut în legătură cu istoria, cu sentimentul trecutului. Luați ca principiu masculin critica lui La Harpe, discipol și urmaș al lui Voltaire (*Liceul*, care a fost un curs, e o critică de profesor), iar ca principiu feminin *Geniul creștinismului* și veți avea critica lui Sainte-Beuve care se comportă ca un produs al lor. Fiecare dintre cei trei pune un accent diferit pe aceeași realitate : un inventar și un trecut, adică inventarul și trecutul creștin și clasic. Critica apare ca o secțiune strălucitoare într-un strat al duratei.

Astfel se naște și se dezvoltă critica literară. Astfel înflorește. Dar nu numai astfel. Tulpina ei, o dată încheiată, poartă flori de natură diversă. A existat în secolul al XIX-lea și o altă critică, ce nu se supunea de loc trecutului, respingea punctul de vedere al inventarului, ținea sau părea să țină de natura actului creator. Critica romantică.

Hugo, Lamartine, Musset, Baudelaire, în partea de critică a operei lor[21], simțim că aparțin unui alt climat decît al criticilor mai specializaţi, al profesorilor şi ziariştilor. Ei se realizează în alt chip. Sînt cînd mai mult, cînd mai puţin decît ceilalţi. M-am ocupat în altă parte de această problemă a criticii profesorale şi a criticii maeştrilor. Aici nu vreau decît să insist asupra celui de al treilea caracter al secolului al XIX-lea: diversitatea şi antagonismul lumilor literare coexistente şi în luptă, şi, faţă de aceste lupte, necesitatea unor arbitri, a acelui arbitru totdeauna insuficient şi totdeauna părtinitor, fatalmente insuficient şi părtinitor, care e criticul. Şi, în faţa acestei insuficienţe şi părtiniri a criticului, necesitatea acelei camere de compensaţie care e critica.

★

În sfîrşit, şi cu aceasta cea de-a treia explicaţie pe care o găsesc: literatura franceză din secolul al XIX-lea trăieşte sub semnul pluralismului; vreau să spun cu drepturi egale de existenţă recunoscute mai multor sisteme de gust, mai multor planuri de creaţie. Pluralismul acesta a început, de altfel, printr-un dualism, al clasicismului şi al romantismului. S-a putut spune, se poate spune şi azi, că la 1830 romantismul a învins şi că la 1850 romantismul a fost învins, sau înlocuit. Asemenea etichete, asemenea secţiuni în durată par fragile în prezenţa acestui fapt constant: clasicul şi romanticul sînt două sisteme coexistente şi complementare, un nord şi un sud, o limbă a nordului şi o limbă a sudului, fără ca una să o poată întuneca pe cealaltă prin propria-i strălucire sau să o respingă printr-un raţionament.

O asemenea coexistenţă a pus mai întîi probleme tragice, al căror tip l-ar constitui viaţa intelectuală a lui Sainte-Beuve. Un editor a avut ideea de a crea o colecţie a vieţilor chinuite sau a vieţilor tragice. Un Sainte-Beuve nu e prevăzut în această colecţie, dar dacă este adevărat că există chinuri şi tragedii ale meseriei (şi, pe un plan superior, Leonardo şi Michelangelo, Corneille şi Racine le-au cunoscut bine), iată un exemplu de chin şi de tragedie a meseriei de critic. În ce-l priveşte, Sainte-Beuve a întors net spatele romanticilor. A refuzat să trăiască viaţa intelectuală a criticii, optînd pentru aceea a criticului, a unui critic, şi încă a unui critic care ia poziție împotriva unei părți a secolului, împotriva unei părți din propria sa ființă. Firește, nu văd aici nici un inconvenient: numai că, într-o asemenea situație, trebuie să reușești. Iar Sainte-Beuve n-a reușit. Sau, mai curînd, a reușit să facă din antiromantism o linie tenace a criticii franceze, o linie care astăzi pare pătimașă sau de nesusținut. Dar un critic nu înseamnă critica.

Critica, așa cum a făcut-o necesară secolul al XIX-lea, înseamnă liberalism. Părintele liberalismului spiritual, Montaigne, poate fi socotit și părinte al spiritului critic. Faguet, într-o carte despre *Liberalism,* observă că francezii sînt atît de puțin liberali, încît el, Faguet, nu cunoaște decît un singur liberal autentic, și anume el însuși. Și nu cred că o spune în glumă. El se apreciază (și poate greșit) drept cel mai critic dintre critici, mai puțin politic și mai puțin părtinitor decît tot restul duzinei de confrați mai însemnați; și cum numai criticul e autentic liberal, cel mai critic dintre criticii francezi va fi, automat, și cel mai liberal dintre francezi, ba chiar singurul liberal integral: ceea ce, în definitiv, e o poziție ca oricare alta.

Cînd zici liberalism, zici pluralism. Liberalismul politic e conștiința unui pluralism în Stat, conștiința mai multor partide ireductibile, pe care liberalul de rînd le va tolera cu bună-credință, în vreme ce liberalul rafinat, integral, va vedea pluralitatea, coexistența, ca pe un bun ce se cere păstrat. Împrumutînd o imagine a lui André Gide, sau a prietenului său Edouard[22], am spune că liberalul umblă încoace și încolo printr-un salon plin cu mese la care se joacă pătimaș o mulțime de partide. El se interesează de mersul jocurilor, îi sfătuiește pe rînd pe toți partenerii, dar e mai activ și găsește o mai mare plăcere în a urmări toate aceste partide ale altora, decît să joace și el una, a lui, de la un cap la altul.*

---

* În timp ce-mi făceam corectura în tipar, am găsit un text din André Gide pe care nu-l cunoscusem: „Simt în mine o mulțime contradictorie, veșnic în adunare generală; uneori aș vrea să trag clopoțelul, să-mi pun pălăria în cap și să ies din ședință. Ce-mi pasă de părerea *mea?*“ N-a comparat oare Maurras regimul parlamentar cu creierul lui Amiel? (N. a.)

Un asemenea liberal integral nu mi se pare un bărbat (cei ce gîndesc cu virilitate și îndeosebi cei ce gîndesc cu virilitatea lor îl vor disprețui), ci o cameră de compensație. Sau, mai curînd, el nu îndeplinește o funcție a unui individ, ci a unei naturi : căci natura e aceea care gîndește și acționează pe planul unei pluralități de partide angajate și de indivizi specializați. Dar, la individ, liberalismul integral, starea critică pură, renunțarea la partida proprie capătă o aparență atît de inumană, încît, într-un punct sau într-altul, e inevitabilă o fracturare a logicii propriei naturi și o dezmințire.

Spiritul critic și-ar dobîndi astfel forma paradoxală, imposibilă și pură, dar cel mai des îl întîlnim sub o formă atenuată, normală, care face corp comun nu numai cu o critică elementară, dar și cu simplul exercițiu al gustului. În felul acesta, un monist critic (care ar fi mai curînd un anticritic), dacă e clasic va admira tragedia lui Racine și, în mai mică măsură, pe Auguste Vacquerie[23], dar va detesta tragedia clasică. Un pluralist moderat îi va admira deopotrivă pe Racine și pe Hugo și-i va disprețui deopotrivă pe Voltaire poetul și pe Vacquerie. Azi, pluralismul, liberalismul de care vorbeam, a trecut în gustul comun. Dar n-a fost întotdeauna așa. A existat un clasicism cînd Racine și Voltaire erau admirați în bloc de publicul de la 1815 și un romantism cînd Hugo și Vacquerie puteau fi admirați în bloc de acei *bousingots*[24] de la 1860.

Educația critică a publicului e făcută cu atît mai bine, atmosfera criticii e cu atît mai trainică cu cît genii de natură mai diferită și-au cucerit mai deplin drepturi egale în admirația elitei. Trecerea de la unul la altul va mlădia gustul, îl va obișnui să realizeze diferențieri mai mari, îl va obliga să călătorească, să compare, să-și însușească un poliglotism natural.

Înseamnă că o atare evoluție e bună ? Nu neapărat și în orice caz nu din toate punctele de vedere. E de ajuns să constatăm că e bună pentru critică prin aceea că popularizează critica, adică deprinderea diferențierilor, a comparațiilor și a judecăților, practica arbitrajului. Dar să ne ferim de a aluneca pe panta ușurinței. Liberalismul nu e de conceput fără o critică a liberalismului. Critica pură seamănă cu îndoiala pyrrhonienilor, care se întoarce împotriva ei înseși și duce la o îndoială asupra îndoielii. Spiritele de tipul Montaigne se vor vărsa totdeauna în cele de tipul Descartes și Pascal ca fluviile în mare. Nu poate exista critică fără o critică a criticii. Și critica mare, valoarea dominantă, e o critică prevăzută cu frînă.

★

Dar să fim atenți. Mai sîntem încă în plină învîrtire a roților și nu ne gîndim să punem frînă. Prețuind prea mult frîna, s-ar opri critica însăși. Și poate că ar fi mai bine. Lumea s-a lipsit destulă vreme de critică. Se poate lipsi și de-acum înainte. O parte a Europei caută să se lipsească de ea, cu violență și mîndrie.

Critica se nutrește prin aceste trei rădăcini : corporativă (profesori și ziariști), istorică (gustul inventarului), liberală (coexistența unor partide inamice și a unor părți adverse, deopotrivă încurajate). Pentru ca prima rădăcină să fie tăiată e de ajuns ca profesorul și ziaristul să devină instrumente ale Statului. Pentru ca a doua rădăcină să fie tăiată, e de ajuns o activitate socială total îndreptată spre viitor, spre acțiunea imediată, și o artă lăsată în seama impresiei momentane. Pentru ca a treia rădăcină să fie tăiată, e de ajuns ca actualul declin al liberalismului politic în Europa (și într-adevăr e ciudat că dăm atît de puțină atenție experienței italiene)[25] să-și tragă concluziile și să-și dezvăluie consecințele.

Evident, vor fi critici literari cîtă vreme vor fi cărți, și ziare, și radiofonie, adică indefinit. Dar existența unor critici literari nu e totuna cu existența Criticii, a acestei forțe care a căpătat conștiința de sine în secolul al XIX-lea și la începutul secolului al XX-lea, între tratatul de la Viena și cel de la Versailles, și care se lovește azi de unele greutăți pentru a-și prelungi contractele de închiriere pe încă un secol.

1 octombrie 1927

Critica de susţinere

O Fiziologie a Criticii ar cere ca supliment un tablou istoric al criticii. Ar fi grozav să-l poţi aborda frontal. Dar nimeni nu ne opreşte să-l încercăm mai întîi fragmentar şi intermitent. Aş vrea deocamdată să reperez şi să urmăresc un filon restrîns în timp şi spaţiu şi, în cursul cîtorva scurte articole, să desprind trei momente ale criticii contemporane, încă actuale şi vii. E vorba de mişcarea critică de la naturalism şi simbolism încoace, care a fost stîrnită de autorii înşişi în jurul operelor lor, cu alte cuvinte o critică de manifeste, de prezentare şi de susţinere (prefer acest din urmă cuvînt) ce se opune acelei critici obiective şi exterioare care a constituit oarecum monopolul universitarilor pînă la începutul secolului al XX-lea. [...]

Vom înţelege, deci, prin critică de susţinere o critică militantă care luptă alături de o şcoală sau de o grupare literară şi urmăreşte, în faţa publicului, apărarea şi ilustrarea ei. Sainte-Beuve a debutat ca un critic de susţinere a romantismului, de care s-a desprins din pricina imperialismului hugolian, a umilirilor lăuntrice, a înţepăturilor lui Heinrich Heine şi a altor cauze. Curînd, scriitorilor romantici le-a lipsit critica de susţinere şi au fost siliţi să şi-o facă ei singuri ; şi n-a ieşit bine.

Din primii ani ai celei de-a III-a Republici, problema aceasta s-a pus pentru romanul naturalist. Zola care îşi găsise, pe cînd era impiegat la Hachette, drumul Damascului în *Istoria literaturii engleze* a lui Taine, se gîndi să-i ofere lui Taine rolul de critic de susţinere în mişcarea sa ; meridionalul acesta era sigur de el ! Totuşi, în fond, Zola nu greşea. „Estetica scriitorilor aşa-numiţi naturalişti — spune Paul Bourget — e oare altceva decît aplicarea maximei profesate de d. Taine şi anume că valoarea operei literare se măsoară după documentele semnificative pe care le aduce ?“ Iar în 1864, într-o scrisoare către de Witt, Taine scria : „Nu preţuim, nu trăim, nu muncim, nu rezistăm decît prin ideea noastră filozofică. Iar a mea este că orice sentiment, orice idee, orice stare sufletească e un produs ce-şi are cauzele şi legile sale“. Această idee filozofică, venită din ştiinţă, se putea prelungi în două idei despre roman, pe atunci prefigurate, una în Balzac, cealaltă în Stendhal : prima viza această producţie în viaţa socială, a doua în sufletul individual, adică romanul naturalist al lui Zola şi romanul psihologic al lui Bourget. O critică de susţinere şi de control al acestor două forme de roman din partea autorului *Istoriei literaturii engleze* ar fi urmat deci o linie logică. Dar filozoful nu se prea interesa de romanele noi. Pe Zola îl considera un băiat vulgar şi primitiv. Şi apoi, în vremea în care făcea pe trîmbiţaşul public înaintea celui mai mare bivol din lume, Sainte-Beuve avea douăzeci şi trei de ani, Hugo era Hugo şi soţul d-nei Hugo[1] ; dar ni l-am putea închipui pe pahidermul ciclului *Rougon-Macquart* condus de un cornac ca onorabilul domn Taine ?

Văzînd misoneismul a ceea ce numea el critica normalistă, Zola şi-a făcut singur critica de susţinere[2], după cum Ubu[3] face singur dreptate după ce şi-a aruncat magistraţii prin chepeng. Volumele de critică în care şi-a adunat Zola articolele ne îngăduie să vedem că această autocritică sau, mai curînd, această prezentare a romancierului de către romancier, bătălia aceasta a romancierului pentru ideile sale, împotriva duşmanilor săi, era, din toate punctele de vedere, o soluţie de compromis şi că cel mai modest critic, fie el şi normalist, ar fi slujit mai bine naturalismul decît grozava paradă a lui Zola, agravată de Paul Alexis. Polemica lui e doar brutalitate fără spirit şi fără discernămînt, critica lui retrospectivă doar îngrămădire de locuri comune, iar judecăţile lui despre realişti şi naturalişti doar poliţe cu acoperire în vechituri. Cînd romancierii din şcoala lui Flaubert cugetă şi discută despre meseria lor, despre procedeele lor, despre emulii lor, despre rivalii lor, despre publicul lor, ei fac, bineînţeles, critică. Dar interesantă e această critică numai dacă o căutăm în scrierile lor intime, care nu sînt făcute pentru publicul cotidian : în corespondența lui Flaubert, în *Jurnalul* fraților Goncourt, în notele postume ale lui Alphonse Daudet. Romanul naturalist și prenaturalist era o critică aspră a vieții, dar autorii lui nu i-au adus nimic vieții : nu i-au adus nimic vieții criticii literare.

Cu totul altceva e mișcarea literară ce i-a urmat naturalismului : simbolismul. Simbolismul ieșea oarecum din Parnas și din poezia de bibliotecari a acestuia. Generația poetică a lui 1889 străbătuse excelenta școală retorică de atunci ; era mai ales un tineret produs de liceul Condorcet, cu bacalaureat, instruit, livresc prin natură, înclinat spre critică. A avut la dispoziție organele și tribunele autonome care le lipsiseră romancierilor naturaliști : reviste tinere și libere.

Spre 1885, tînăra revistă militantă nu mai era ceva nou în literatură. Fără să ne întoarcem pînă la cele șase numere din *Le Réalisme* al lui Duranty (1856—57), la *Revue Fantaisiste* a lui Mendès, la importanta *Revue des Lettres et des Arts* din 1869, găsim, în 1874, *Revue du Monde Nouveau*, în 1875, *La République des Lettres*, pe cîtă vreme, în 1878, *Jeune France* înțelege să apere „Literele Republicii“, „luptînd fără răgaz pentru cauza cea dreaptă și hărțuindu-i, cu pana în mînă, pe reacționarii politici ca și pe așa-zișii revoluționari ai artei“. *Jeune France*, la care debutează Barrès, luptă deci în literatură doar pentru o reacție romantică, hugoliană, antinaturalistă. E o revistă a acelui idealism republican care nu-și prea găsea calea literară în vremea Republicii. Lăsînd la o parte *Lutèce*[4], simpla fițuică a Cartierului latin, era tinerelor reviste a început cu adevărat abia în 1884, prin *Revue Indépendante* (cînd apare și *Tâches d'encre* a lui Barrès), pe care au urmat-o în 1885 *Revue Moderniste*, *Revue Contemporaine* și *Revue Wagnérienne*, în 1886 *Le Décadent*, *Le Symboliste*, *La Vogue* și *La Wallonie*[5], în 1889 *La Plume*, în 1890 *Mercure de France*[6], *l'Ermitage* și *Les Entretiens*, în 1891 *La Revue Blanche*[7]. *Mercure*, revista literaturii de pe malul stîng, și *La Revue Blanche*, organ al tinerilor evrei de la liceul Condorcet, au devenit, mai ales în critică, cele două reviste fundamentale ale noii generații.

Aceste tinere reviste i-au furnizat simbolismului o critică de susţinere energică. Cu o violenţă şi cu o intensitate nemaiîntîlnite pînă atunci, ele au marcat ruptura dintre două generaţii literare, au răscolit problemele, au trezit opinia publică, au neliniştit critica patentată, au introdus în literatură mai întîi o posibilitate, apoi o deprindere de orientare spre stînga, au grăbit ritmul evoluţiei literare. Pentru prima dată după 1830, tineretul şi-a găsit tribunele şi mijloacele de a lovi tare, şi-a dobîndit succesele nu prin doctrină, ci prin intransigenţă şi, uneori, prin şarje de atelier. Am putea compara această schimbare a climatului literar cu schimbarea de climat parlamentar pe care a produs-o intrarea în Cameră a grupului socialist după alegerile din 1893.

Critica de care vorbim a fost mai ales o critică a autorilor ce-şi apărau operele, calificîndu-le prin teorii, prin „manifeste". Ea acţionează mai cu seamă prin efectul de masă şi prin polemica neîntreruptă. Totuşi, cîteva reviste şi-au cîştigat însemnătatea prin personalitatea criticului lor curent. O istorie ar trebui să se oprească la cinci dintre asemenea critici curenţi: Hennequin [8], Morice [9], Wyzewa [10], Gourmont [11], Blum [12].

Emile Hennequin a murit în 1888, într-un accident, înainte de a fi împlinit treizeci de ani; a fost critic la *Revue Contemporaine*, care a durat doar doi ani. Revista aceasta slujea drept organ unor tineri idealişti, destul de apropiaţi de romanticii germani, cu tendinţe mistice, şi care aşteptau multe de la „vis" (între 1885 şi 1895 se vorbea despre vis cum s-a vorbit între 1895 şi 1902 despre viaţă): Adrien Remacle [13], Mathias Morhardt, Gabriel Sarrazin şi chiar Huysmans [14] şi Edouard Rod [15]. Elveţian, născut în Italia, cu studii la Geneva unde-l avusese profesor pe Amiel, familiarizat cu filozofia germană şi cu poezia engleză, Hennequin voia să intre în critica literară cu o platoşă de teorii: volumul său, *Critica ştiinţifică* [16], ne aducea o mostră antediluviană de critică ganoidă. Se făcea acolo mai curînd o critică estetică, dacă înţelegem cuvîntul estetică în sensul de la Heidelberg şi Koenigsberg. Hennequin se arăta mai ales preocupat să răstoarne teoriile lui Taine, să-i semene (vai, nu prin stil) spunînd contrariul celor spuse de Taine, şi să identifice, de pildă, marele scriitor în faptul că reacţionează împotriva rasei sale, că îşi creează mediul, că e el însuşi un moment, rămînînd totuşi la fel de riguros determinat ca şi la Taine şi menit, ca şi la Taine, să fie ţinut între pensetele unei critici ştiinţifice şi în preparaţii de laborator. Hennequin e azi uitat, şi pentru că scria în stilul artificial al modei simboliste de atunci. Dar îşi păstrează însemnătatea pentru istorie în sensul că prin el trece, sau ar fi putut trece, drumul unei critici ştiinţifice, metafizice, scolastice, evident meritate de geniul simbolismului şi meritînd simbolistul de geniu care să o slujească.

Dar, oare, dacă Hennequin ar fi trăit pînă azi, critica aceasta s-ar fi impus într-adevăr ? Ne cam îndoim, dacă ne gîndim la prietenul lui Hennequin, a cărui critică e în acelaşi spirit şi care scria la aceeaşi revistă : Charles Morice. În 1889, *Literatura imediatului*[17] a fost socotită, la un moment dat, ca sumă, teorie sau manifest al unei critici simboliste şi chiar al unei poetici simboliste. Cartea aceasta absconsă s-a bucurat de prestigiu, iar Morice de un viitor extraordinar pe care l-a tîrît după sine din ce în ce mai departe. Pretenţiile simbolismului la o mare critică sintetică, wagneriano-hegeliană şi aşa mai departe, în fond au eşuat.

Tot o critică estetică profesează şi Téodor de Wyzewa în *Revue Indépendante* a lui Dujardin[18] şi Fénéon[19]. Programul dogmatic prin care îşi inaugurează rubrica, în noiembrie 1886, făgăduieşte următoarele : „Voi spune pe scurt ce e, după mine, Arta, ce scopuri îi sînt proprii ; apoi voi analiza operele anumitor artişti ca să aduc prin ele probele acestor teorii". Orice metodă poate să aibă roade bune. Dar în acest caz Arta nu mai e, ca Visul, doar o majusculă ; iar majusculele nu i-au putut insufla viaţă criticii lui Wyzewa, deşi era un om inteligent care, pus pe o treabă mai puţin majusculară şi oracolară, a adus mai tîrziu excelente servicii în *La Revue des Deux Mondes*, ca informator asupra literaturilor străine.

Mişcarea tinerelor reviste a produs doi critici însemnaţi : Remy de Gourmont la *Mercure de France* şi Léon Blum la

Revue Blanche. Dar aceştia nu sînt teoreticieni, ci eseişti. Teoreticienii au eşuat, eseiştii au reuşit.

Cariera de critic şi eseist, Gourmont şi-a început-o abia la 40 de ani. Dar avea îndărătul său o carieră de bibliotecar, o bogată producţie de povestiri şi drame simboliste, de lucrări de erudiţie (fără a mai aminti şi treburile de librărie) ; avea îndărătul lui şi ereditatea Gourmont-ilor, celebră familie de tipografi din secolul al XVI-lea. De altfel, prin arta lui alegorică şi rece, ar fi aproape un scriitor miniaturist din secolul al XV-lea. Straturi întregi de trecut francez sînt acumulate în el. Are un caracter ciudat, bibliotecar şi anticar, intermediar între Anatole France şi Huysmans, vibrînd ca şi ei de senzualitate mai mult sau mai puţin refulată, un Sainte-Beuve de decadenţă. În 1890 şi-a publicat de altfel propria *Voluptate*[20] cu *Sixtina, roman al vieţii cerebrale*. După cîţiva ani de artă simbolistă, care nu l-au satisfăcut, Gourmont, printr-o cotitură beuviană, a devenit marele critic al simbolismului.

Dezvoltînd un eseu din 1893, el i-a dat simbolismului — sau a crezut mai curînd că recunoaşte în el — o doctrină filozofică, idealismul, ca replică la materialismul care fusese doctrina naturalismului. Era devotat acestei şcoli, o apăra, îi lovea necruţător duşmanii şi, în cele cincizeci şi trei de portrete din cele două *Cărţi ale măştilor*, i-a lăudat cu fervoare, fără a deosebi grîul de neghină, pe toţi militanţii, chiar şi pe simpatizanţi, ba şi pe strămoşii simbolismului. Deşi mai inteligentă decît a lui Zola, e tot o critică de susţinere. Dar după 1900, Gourmont n-a fost atît criticul pus în slujba simbolismului, cît criticul ieşit din simbolism ; duzina de volume — eseuri literare, filozofice, stilistice — în care şi-a adunat abundenta şi credincioasa colaborare la *Mercure de France* şi la *Revue des Idées*, şi-au cucerit, încet dar trainic, locul meritat în marele raft al criticii.

Critica de susţinere, şi chiar critica operelor, păleşte aici ca să-i facă loc unei critici de idei, *Culturii ideilor* (cum se intitulează o culegere gourmontiană) şi, mai ales, disocierii de idei. Acest din urmă termen, creat de Gourmont, a fost preferat, ca să indice direcția cea mai originală a eseurilor sale critice. Disocierea de idei înseamnă o critică în critică, în fond contrariul asociațiilor și al sintezelor tainice. Idealismul lui Gourmont a devenit altceva decît: „Lumea e reprezentarea mea“[21]. Este: „Trăiesc într-o lume de reprezentări, universul criticului e un univers de idei oferite de exterior, de oameni, de el însuși, pe care el se va însărcina să le disocieze, ceea ce le va răpi, neîndoielnic, ascuțișul activ, dar, despuindu-le de utilitar, de eficace și de prejudecată, le va înapoia nobleței unui joc gratuit“. Gourmont e amantul ideilor, amantul lor senzual și vorbăreț, care se străduia să realizeze prin ele imposibila formulă a lui Barrès: „Să simți cît mai mult cu putință analizînd cît mai mult cu putință“. I-au lipsit, de aceea, vederile de ansamblu: n-a văzut pădurea din cauza copacilor. A exercitat o redusă influență. Ideile disociate, ca și *Dialogurile amatorilor* cu care era firesc să încheie Gourmont, au fermecat într-adevăr doar niște amatori inteligenți și uscați. De la o critică simbolistă la analiza secolului al XVIII-lea, el a mers pe un drum poate neașteptat, dar nu mai ilogic decît altul. Stilul lui, care a fost totdeauna concentrat, clar, dușman al încețoșării, l-a dus de mînă pînă acolo.

Mercure de France, cu violetul lui episcopal, *La Revue Blanche*, ca un guler tare spălat la Londra, deși făceau schimb de colaboratori, stăteau față în față, în cadrul simbolismului, ca și cele două maluri, iar contrastul era absolut între cartierul bibliotecarului idealist care era „moș Gourmont“ și precocele contact al lui Léon Blum și al camarazilor săi cu viața și cu societatea. Iar faptul că a trecut prin Școala Normală contribuie și mai mult la distingerea marelui burghez lucid și corect de boema și de librăriile de pe malul stîng. Critica lui Léon Blum s-a despărțit de *La Revue Blanche*, pe cînd aceea a lui Gourmont a rămas la *Mercure de France*. Iar critica, Léon Blum a părăsit-o de asemenea, după ce și-a luat rămas bun de la ea cu un *Stendhal*[22]. Și-a dovedit și el precizia seacă, gustul empiric al ideilor mai mult decît pasiunea ideilor generale. Campania critică a lui Lucien

Muhlfeld, în *La Revue Blanche*, adunată în *Lumea tiparului*, e mai sprintenă și mai combativă. Dar autorul a dispărut prematur. Astfel încît *La Revue Blanche* n-a cunoscut decît cîțiva ani de existență militantă. Afacerea Dreyfus, în care acest grup a fost în mod special angajat, marchează marea ruptură. Încă din 1902, termenul de secolul al XX-lea capătă un sens, Gourmont și Blum (înțeleg Blum criticul) rămîn ai secolului al XIX-lea, în vreme ce Maurras[23] și Gide încep să fie, sînt încă, sau sînt și ai secolului al XX-lea.

1 ianuarie 1933

Retragerea criticii universitare

Un strălucit specialist al comediei literare, crezînd că a reperat cîțiva profesori printre colaboratorii curenți ai *N.R.F.*[1], se amuză cîteodată să o numească *N.R.U.*, adică noua revistă universitară. Poate ia drept realitate presentimentele și dorințele ascunse ale publicului cititor. E probabil, și voi argumenta cîndva de ce, că în următorii treizeci de ani critica va fi din nou însuflețită și salvată de către tineri universitari independenți, curățitori diplomați de creiere, constrînși, poate, în apărarea intereselor lor, să recurgă la un soi de sindicalism. Așteptînd și dorind o asemenea întoarcere inevitabilă, trebuie să constatăm că generația precedentă, a cărei activitate utilă se întinde de la 1902 pînă la 1932, a marcat o anumită retragere a criticii universitare.

Spun „retragere“ în sensul în care abatele Bremond[2] vorbește despre retragerea misticilor. Am ales anul 1902 pentru a sublinia coincidența cu reforma universitară și cu transformarea Școlii Normale de la această dată într-o pensiune de familie în jurul unei biblioteci. Ar fi exagerat poate să vedem în aceasta cauza principală a orientării date studiilor literare de către școala lansoniană. Critica universitară sau normalistă a suferit îndeosebi consecințele bătăliilor ei pierdute. Împotriva naturaliștilor, bătălia a rămas indecisă, pentru că aceștia șchiopătau încă din 1892. Dar bătălia împotriva lui Baudelaire a fost un dezastru. Iar în bătălia împotriva simboliștilor, care luptau sub nobilul steag al poeziei și care aveau drept cuiburi de mitralieră tinerele lor reviste literare, pierderile de influență au fost grave. Instalarea Școlii Normale la *Le Temps*[3], cu Gaston Deschamps[4], s-a sfîrșit prost. Critica provenită din tradiția marilor normaliști de la 1848, aceea care vreme de jumătate de veac furnizase grupuri trainice, active, strălucitoare, a intrat atunci în criza generală a tradiției universitare pentru care anul 1902 constituie o dată crucială. Am putea ilustra această criză prin trei imagini pe care, îmi dau seama, le aleg destul de arbitrar, dar care mi se par semnificative.

În primul rînd, locul particular pe care-l ocupă, vreme de peste 15 ani, de la 1912 pînă la 1930, Paul Souday[5]. Souday era un ziarist fără calificare specială, care, în anii debutului, recenzase vechiturile și dăduse articole în dreapta și în stînga, iar în 1912 fusese chemat să-l înlocuiască pe Gaston Deschamps la foiletonul de la *Le Temps*. Deschamps, universitar destul de strălucit, tocmai publicase, după 35 de ani de la *Grecia contemporană* a lui About[6], adică exact în momentul în care o aceeași problemă cerea răspunsul unei alte generații, o *Grecia de azi*, destul de bine primită pentru a-și trece astfel examenul de aticism *aboutinesc* și a i se acorda, la *Le Temps*, succesiunea lui Anatole France. Eșecul lui Deschamps a fost complet. După cîtiva ani, Hébrard[7] trebui să-i găsească altă ocupație, iar candidaților universitari, nu puțini, le preferă un ziarist de-al casei, pe care îl avansă în grad. Acolo unde Deschamps adusese Școala, Souday a adus viața, aceeași viață pe care Sarcey o introdusese cîndva în foiletonul dramatic. Excelent ziarist, polemist redutabil, pasionat de literatură și trăind pentru ea, cu angajări politice care îi încîntau sau îi înfuriau deopotrivă pe prieteni și pe dușmani, oarecum stingherit, dar nu prea tare, de ambiția academică, om cinstit și curajos, el își cîștigă un public, ba chiar *publicul*. Vorbea limpede, știa la fel de limpede ce iubește și ce urăște. Nu era de loc lipsit de gust, și, într-o epocă de fulgerătoare prefaceri literare, acest reprezentant al unei generații literare anterioare a știut să țină pasul cu o promptitudine relativ suficientă. Dacă n-a fost înlocuit în postul lui de critic raționalist militant, de tainian intelectualist, în polemica lui necruțătoare cu toate formele de misticism, e, cel puțin în parte, din cauza învechirii filozofiei sale. Nenorocirea e că, fiind pur ziarist, a supraviețuit prea puțin ziaristicii sale cotidiene, iar volumul său *Cărțile timpului* nu se poate bizui pe timp mai mult decît culegerile lui Planche[8].

Carența universitară i-a înlesnit lui Souday un loc unic în critica literară, peste care putem spune, fără exagerare, că a domnit. O altă transgresiune pune în evidență, pe harta noastră geografică, această carență. Pur și simplu, întoarcerea iezuiților! Poziția ocupată, nu numai în istoria literară, ci și în critica literară, de un umanist religios ca abatele Bremond, care prelungește, sub un veșmînt abia transformat, filonul curat al marilor literați ai Companiei lui Isus, și care, cu un tact genial, a găsit singura cale prin care putea fi atacat pe la spate vechiul jansenism al lui Pascal și Arnauld[9], al parlamentarilor și al lui Royer-Collard[10], al lui Sainte-Beuve, al tradiției literare și al tradiției universitare, această poziție relevă, ca și aceea a lui Souday, o evoluție a criticii și, dacă nu o ruptură sau o răsturnare a tradiției, cel puțin o ridicare a drepturilor unor trădători autorizați. Iezuiții împotriva Port-Royal-ului! Fénelon împotriva lui Bossuet! Poezia pură împotriva poeziei „de idei“, cum spunea Faguet! Intuiția împotriva raționamentului! Un gust al misticii și o mistică a gustului împotriva intelectualismului profesoral! Brunetière, care la începutul secolului al XX-lea conducea Academia, murise cu zece ani prea devreme. Ce grozav subiect de compunere pentru elevii din ultima clasă de liceu: „Închipuiți-vă că Brunetière a trăit încă zece ani și compuneți discursul prin care el combate, pe mica scenă de marionete a Academiei Franceze, candidatura abatelui Bremond, propusă de Maurice Barrès“. Întreaga revoluție pe care o semnalăm ar intra în acest proces.

Dată la o parte, din flancul ei stîng, de către ziaristica pură a lui Souday; încălcată, la dreapta, de umanismul iezuit și de purismul mistic, mai păstrînd în centrul ei doar o perdea de trupe, critica tradițională și-a văzut și acest centru străpuns o clipă de neașteptatul atac de infanterie al lui Fernand Vandérem[11]. Autorul romanului *Cele două maluri* reprezenta de mult, poate încă din timpul studiilor la liceul Condorcet, spiritul militant al malului drept contra celui stîng. Critic parizian, spiritual, acuzat de „tortonism“[12] în urma deplorabilei sale campanii anti-Valéry, înarmat însă cu o lectură de vechi și pătrunzător bibliofil, tactician experimentat și cunoscînd în adîncime tehnica unei campanii de presă, Vandérem a dus împotriva criticii universitare o pitorească bătălie de guerilă care i-a adus aproape tot atîta celebritate cît îi adusese lui Souday funcția de paznic la Ferney[13], sau abatelui Bremond împușcăturile în vînt ale poeziei pure. Să notăm de altfel că lunga cronică de 20—30 pagini, foarte îndemînatic variată, pe care o ținea la *Revue de Paris* și la *Revue de France*, cu forma și cu stringența ei de trotuar rulant, reprezenta o noutate și o reușită tehnică pe care, din păcate, după retragerea lui, n-am mai văzut-o continuată.

Trebuie să ne ferim să vedem în Souday, în Bremond, în Vandérem și în Maurras (care participă și el la aceeași declasare) o echipă pe care ar uni-o idei comune ! Dimpotrivă. Alăturați doi, oricare, dintre acești patru critici și veți avea doi inamici față în față care nu își cunosc decît discordanțele, polemicile sau imposibilitățile reciproce. Fiecare dintre cei patru e sau era dușmanul celorlalți trei, întotdeauna din punct de vedere literar și nu o dată direct personal. În ciuda comunei lor bunăvoințe pentru autorul acestor rînduri — și asta, pe cît știu, e singura lor trăsătură comună[14] — fiecare dintre cei patru s-a indignat mai mult sau mai puțin cînd l-au văzut simpatizîndu-i deopotrivă pe ceilalți trei. Nu e unul dintre ei care să nu se înfioare sau să nu se fi înfiorat că trebuie să îndure un asemenea atelaj în patru. De altfel nu e unul dintre ei care, în acest caz, să n-aibă, într-o anumită măsură, dreptate și artificiul înhămării laolaltă a patru animale atît de diferite nu ne scapă. Ni se pare, totuși, că ei răspund, în limbajurile cele mai divergente, unei cotituri a criticii franceze, că ei contribuie aproape deopotrivă la sublinierea desfacerii ei de breasla care pînă acum i-a fost în mod special și aproape în exclusivitate rezervată criticii literare și care și-a găsit, de altminteri, în alte cîmpuri de activitate (de pildă în politică) strălucite compensații.

De bine de rău, curentul de înnoire, agitarea necesară a opiniei critice, nu au mai fost, în anii dinainte de război, opera unor organe autorizate, ca marile școli și marile reviste, ci, în conformitate cu tradiția simbolistă, a micilor republici și grupări autonome, dintre care principalele au fost maurrasismul și gidismul. [...]

1 februarie 1933

Despre critica gidiană

O carte despre André Gide e azi ceea ce a fost, între 1910 și 1920, o carte despre Barrès : un prilej pentru tinerii critici de a-și pune la punct, a-și scoate la iveală și a-și sistematiza sensibilitatea proprie prin contactul cu sensibilitatea altuia, și de a se cunoaște printr-o persoană interpusă. După cartea lui Ramon Fernandez[1], premiată anul trecut, avem azi cărțile lui Léon Pierre-Quint[2] și René Schwob[3]. Vor mai fi și altele. Una dintre aceste altele își va propune poate (și nu va fi ultima în însemnătate) să-l considere pe Gide (în opoziție cu Barrès) înainte de orice ca pe un spirit critic și poate ca pe acela dintre contemporani care avea cele mai multe posibilități de a deveni succesorul de negăsit al lui Sainte-Beuve. O „beuvizare" a lui Gide n-ar apărea de loc mai artificială decît majoritatea ideologiilor în care criticii săi au încercat să-l încadreze. N-ar fi greu să se vadă în *Voluptate,* din foarte diverse puncte de vedere, o carte de pe atunci foarte „gidiană". Dar pe cînd condițiile materiale ale vieții sale și curentul epocii sale îl fac pe Gide să multiplice în cărțile lui spiralele *Voluptății,* Sainte-Beuve, silit să devină un profesionist și un meșteșugar al literelor, a trebuit să se părăsească pe sine ca să intre la alții, să iasă din duminica rituală și gratuită ca să treacă în trudnicul *luni*[4]. (Se înțelege că tînărul Barrès, acela din *Omul liber*[5], avea oroare de oamenii ce jertfeau tinerețea lui Sainte-Beuve pentru maturitatea lui.) Există la Sainte-Beuve și la André Gide un echilibru sau o fuziune egală a simțului critic cu sensibilitatea religioasă. Ei fac parte din acea tradiție dialogată a Franței care începe cu părintele lor Montaigne și al cărei meridian trece prin Port-Royal. Nu ne putem închipui nici un Chateaubriand, nici un Lamartine, nici un Renan, nici un Barrès născuți protestanți. Dar nu prea vedem, în acest caz, ce s-ar fi schimbat în ce-l privește pe Sainte-Beuve ; de-ar fi fost un coreligionar al lui Vinet [6], el și-ar fi găsit prietenii creștine, nu prea deosebite de celelalte, în mediile de origine calvinistă. Îmi veți spune că Sainte-Beuve a ajuns pînă la urmă duo-decembrist [7] și senator, pe cînd Gide... Întîmplări, cred, în ce-l privește pe Sainte-Beuve, ale carierei și ale condiției, și știm cu cîtă durere și-a purtat el cheia de șambelan. Dar gîndiți-vă la cartea pe care o scria înainte de moarte și pe care a lăsat-o neterminată, la *Proudhon* [8]-ul său. Cunoaștem întrebarea pe care o punea totdeauna Montaigne : „Cum a murit ?“ Sainte-Beuve a murit la stînga...

Să nu uităm deci, la Gide, aceste trăsături beuviene, pe care anumite întîmplări nu i-au îngăduit să le reliefeze continuu, dar care rămîn printre filoanele autentice ale geniului său. Ne-ar fi plăcut, și ne-ar plăcea încă, dacă — cu titlu de probă și cu mai deplină continuitate decît în *Pretexte* [9] — Gide ar fi avut în opera lui o campanie critică de doi-trei ani, un colț de foiletonism de tip Sainte-Beuve, așa cum Mallarmé își are campania critică de la *Revue Indépendante* [10].

Dar, la urma urmelor, chiar *N.R.F.* poate trece drept un fel de mediu pe care, cu mai mult ori mai puțin succes, Gide l-a stîrnit în conformitate sau în simpatie cu vocația lui „sainte-beuvistă“. Nenorocirea lui Sainte-Beuve, una din pricinile acrelilor și veninurilor sale, e că toată viața acest celibatar a trebuit să ia poziție : articlier la *Le Globe* [11], funcționar la Buloz [12] (de data asta a avut loc o revoltă și o insurecție a unei faimoase umbrele), recomandat pentru servicii de presă la d-na Récamier [13] (ceea ce i-a adus de altfel o academizare precoce [14]), acuzat de participație la fondurile secrete ale lui Ludovic-Filip după istoria lui cu căminul, spitalizat de *Le Constitutionnel* [15] și meritînd, mai mult sau mai puțin, vreme de șaisprezece ani groaznicul certificat al unei bărbătoaie dezlănțuite : „d. Sainte-Beuve e un vasal al Imperiului !“, viața lui critică, precum și viața lui sentimentală s-au desfășurat în slujba altuia. Iată un destin ce, firește, nu i-ar fi convenit lui Gide care, și el, a trăit destul dramele proprietății, dar le-a trăit dinăuntru și nu dinafară.

Gide ținea, desigur, și prin poziție, de *Mercure de France*[16], după cum Sainte-Beuve ținea de *Le Globe*. Dar nu reprezenta mai mult *Mercurul* decît reprezenta tînărul roșcat *Globul*. La începuturile *N.R.F.*, dimpotrivă, aproape s-a confundat cu *N.R.F.*, pe care a întemeiat-o împreună cu Schlumberger[17], Copeau[18] și Ruyters ca și cu cei doi reprezentanți ai familiei sale naturale și intelectuale, Michel Arnauld și Henri Ghéon[19].

Erau cu toții spirite critice, ca și Gide. Cărțile de critică literară ale lui Gide, *Pretexte, Alte pretexte, Incidențe, Eseu despre Montaigne*, reprezintă, alături de cele ale lui Gourmont, pe piscul inteligenței și al analizei, floarea criticii care s-a bazat pe mișcarea simbolistă. Nici o idee directoare, nici un principiu, ci, dimpotrivă, o disponibilitate pentru orice, fervoare, teama de a nu fi înșelat, pasiunea sincerității, antene pentru a discerne tendința spre emfază, urechi experte în a refuza orice sună fals. Un critic care nu-l iubește, într-o scrisoare pe care mi-a adresat-o, îl numea pe Gide : „Studentul ăsta din anul patruzeci !“ Magnific certificat ! „Nu sîntem la școală !“ îi striga odată Coutant[20] lui Clemenceau, care-i răspunse cetățeanului : „Eu sînt mereu la școală !“

Un industriaș din Nord, proprietar al unui mare jurnal și căruia i se atribuise (ceea ce de altfel îi aparținea) planul machiavelic de a forma opinia publică, răspundea : „Vă înșelați cu totul ! Ziarul meu e, pentru mine și prietenii mei, dimpotrivă, un mijloc de anchetă și de informare. Industria noastră are nevoie de informații. Și le procură, iar ziarul pe care îl vindem ne permite să ne reducem din cheltuieli trecînd aceste informații publicului“. Era cam specios, dar, mă rog, în parte adevărat. Orice s-ar spune, formula aceasta ar explica foarte bine *N.R.F.* în perioada ei gidiană. Nu-și propunea cîtuși de puțin să militeze pentru o doctrină și un partid, ca revistele afiliate *Acțiunii franceze*[21], ci să instaleze un post de recepție capabil să pună disponibilitățile lui André Gide și ale prietenilor săi în contact cu noile disponibilități ale tineretului și să asigure printr-o revistă exploatarea publică a acestui oficiu de documentare.

De altfel, climatul se schimbase de la revistele simboliste din 1890 și de la ceea ce s-ar putea numi anii nouăzeci. Pe atunci, literatura nu-și recunoștea alt țel decît libertatea, sub toate formele ei, tinerii scriitori făceau casă bună cu anarhia, și *En Dehors* era un fel de supliment politic pentru *La Revue Blanche*. Dar cînd *N.R.F.* și-a stabilit în 1909 formulele pentru declarațiile și prospectele sale, ea s-a prezentat drept un grup de scriitori de diverse tendințe, „dar aflați deopotrivă în căutarea unei discipline“, iar Schlumberger, într-un articol care se voia manifest, a protestat împotriva dezmățului libertății în artă. Climatul primilor ani ai secolului al XX-lea! De altfel nu-i totul să găsești o disciplină, o Nathanaël, ci s-o cauți. Iar cînd o găsești, să te lepezi de ea. Astfel purces-a și grăit-a André Gide [22].

Se înțelege, în același timp, că N.R.F. a format un excelent mediu pentru spiritele critice, mai mult decît un ordin de spirite disciplinate. De fapt n-au fost căutate decît discipline estetice. Vorbeam de *Le Globe*, dar mai curînd *N.R.F.* era oarecum pentru literatura de origine și de inspirație simbolică, ceea ce primul *Artiste* era pentru romantism. Balanța artei pentru artă din vremea celui de-al doilea romantism ar realiza-o „gratuitul“ din 1912. Asemeni tezei lui Cassagne [23] despre *Artă pentru Artă*, se va scrie poate una despre ideea de gratuitate în literatura de la începutul secolului al XX-lea. Gratuitatea duce, în acest caz, la o bună formulă de critică.

Generația nouă, convocată, chemată la *N.R.F.*, și-a trimis curînd delegatul, în persoana lui Jacques Rivière [24], ale cărui *Studii* din 1913 marchează o dată a criticii contemporane. Cu un cîmp mai larg și fără războiul ce i-a tăiat viața în două, Rivière ar fi fost chemat să facă, după 30—35 de ani de la *Eseurile de psihologie contemporană* [25], ceea ce Paul Bourget făcuse pentru înaintașii săi — și n-am putea mai bine exprima tendința *Eseurilor* lui Rivière decît remarcînd că în locul lui Turgheniev, din cartea lui Bourget, ar fi apărut, punct cu punct, Dostoievski. Din aceste *Eseuri de analiză contemporană*, trei au fost cuprinse în *Studii* — Gide, Claudel, Péguy —, iar un al patrulea urmează după război, un Proust.

Rivière a fost un critic creator, în sensul că i-a conferit criticii încă o dimensiune, în sensul profunzimii. Paginile de critică ale lui Rivière evocă totdeauna imaginea unui om care sapă o groapă, a unui muncitor care își sapă pămîntul de sub picioare. Care sapă... Două unelte sînt esențiale pentru Franța : hîrlețul podgoreanului și al grădinarului și pana scriitorului. Asemeni viței de vie din regiunea Bordeaux, asemeni unor pagini ale lui Montaigne, critica lui Rivière e lucrată cu hîrlețul. Ea îi interpelează pe scriitori asupra interiorului lor, și nu atît asupra interiorului lor psihologic cît a interiorului ideilor lor ; și nu ideile lor ca scoarță, ci ideile lor ca fond și ca măruntaie spirituale. După război, Rivière a avut două revelații : Proust și Freud. Dar simți că autorul *Studiilor* tindea încă de pe atunci spre analiza unuia și spre psihanaliza celuilalt, care, cum știm, n-a fost cunoscută de francezi decît după război. Mi-l închipui pe criticul din 1945 care-i va supune pe scriitorii de azi unor *Eseuri de psihanaliză contemporană*. Între Bourget și acel autor, Rivière va fi marcat tranziția. Și, cum era liber și puternic, poate chiar el ar fi fost, în cele din urmă, criticul acela psihanalist.

Și era (cum ar trebui să-i urăm și criticului din 1945 să fie) un critic artist. Cum am asemuit pana lui cu hîrlețul podgoreanului, critica lui poate fi asemuită și cu felul în care un bun meșteșugar știe să găsească inima stejarului. Un american, Waldo Franck, scria : „Poate că în nici o altă țară din lume criticul nu are atîția sorți să devină un artist ca în Franța. Rivière, pentru că era francez, concepea cu totul firesc cărțile ca niște corpuri vii, încorporate în corpul social al rasei sale... A primi și a zămisli idei era pentru Rivière o experiență vitală nemijlocită pe care nimic n-o despărțea de experiența esențială trăită de țara lui... Rivière era fără îndoială criticul pe care și-l închipuia Goethe cînd spunea că o judecată impersonală, chiar dacă ar putea fi perfectă, era pentru el lipsită de orice valoare“.

Să ajungă la o sinteză a unei personalități cu izvoare adînci și a unei gratuități impersonale care să-și găsească neîncetat în fața spectacolelor noi și a ideilor noi candoarea și forța de înnoire — iată ce pare să fi fost ambiția, și în parte reușita, lui Gide, principiul elanului vital pe care l-a transmis lui Rivière și altora.

Generației lui Rivière i-a urmat la *N.R.F.* o generație postbelică al cărei portret ar fi poate, pentru încă o bucată de vreme, prematur. Dar cărți ca acelea ale lui Fernandez, Pierre-Quint și Schwob ne arată că autorul lui *André Walter* și *Paludes* continuă, cu o perpetuitate remarcabilă, să participe, nu doar ca martor, ci și ca actor, la înnoiri. Aș vrea să închei cu următoarea remarcă :

Am vorbit de Sainte-Beuve. S-ar putea scrie un capitol întreg despre Sainte-Beuve și romanul, Sainte-Beuve anti-Balzac, neîncrederea în roman, împărtășită de Sainte-Beuve cu cercul lui academic și oficial ; și, în ce-l privește pe Sainte-Beuve personal, înainte de critica romanului, acel roman al criticii care e *Voluptate*. După ce am citi un asemenea capitol, am simți cît de radicală e, prin Gide și în vremea lui Gide, răsturnarea de climat.

Am fi atunci izbiți văzînd cum mișcarea critică de la *N.R.F.*, care pretindea să cuprindă în 1909 întregul cîmp al literaturii, și în mod special poezia și teatrul (și din care, să nu uităm, a ieșit revoluția tehnică de la Vieux-Colombier ; dar o tehnică nu înseamnă nici critică, nici piese), n-a găsit drum deschis decît în direcția romanului. Cercul gidian a devenit un fel de academie a romanului, de sediu în care romanul a fost chemat să se gîndească la el însuși, și să-și găsească, cum ar fi zis Brunetière, liniile de evoluție ale genului său. Cauzele sînt mai multe. Grupul de la *N.R.F.* se formează într-o epocă în care romanul inundă totul. Și apoi, mulți ani, marea preocupare a lui Gide e de a-și face romanul, de-a ajunge la roman prin etapele povestirii și ale *sotisei*. *Falsificatorii de bani,* cu partea lor critică, cu procesele-verbale ale formării lor, cu ideile lor despre roman, cu jurnalul lor în jurnal, se află în centrul acestei academii a romanului sau al acestei critici romanțate a romanului. La fel, Rivière își dublează critica interioară lucrată cu hîrlețul printr-un roman de analiză lucrat cu hîrlețul, *Aimée*. Romanul lui Schlumberger se maturizează în plin acord cu atmosfera critică de la *N.R.F.* Și la fel, și instructiv, acela al lui Arland[26]. Nu stărui asupra lui Fernandez, nici a lui Prévost[27], *Pariul* și *Frații Bouquinquant*, atît de remarcabile ca reușită tehnică, rămîn în marginea criticii lor (dar cîndva ei vor încerca, cu siguranță, să-și contopească romanul cu critica). Vorbeam deunăzi de critica de susținere a romanului populist. *Falsificatorii de bani* s-ar înălța de la sine la eminenta demnitate de roman de susținere : de susținere a criticii. Și, în fine, la aceste influențe, se adaugă, imediat după război, aceea a lui Proust. *N.R.F.* aproape că trece de sub semnul lui Gide sub semnul lui Proust. Apariția unui roman al duratei în peisajul *N.R.F.* îl desăvîrșește geografic. Într-adevăr, romanul lui Proust e, față de Bergson, ceea ce romanul lui Zola, pe de o parte, și romanul lui Bourget, pe de alta, erau față de Taine. Ritmul de reînnoire prin generații de cîte trei decenii e aici izbitor ! După cum *Eseul despre datele imediate ale conștiinței* [28] vine la treizeci de ani după *Filozofii francezi* [29], *Swann* apare la treizeci de ani după *Crimă din dragoste* [30]. *N.R.F.* formează, în materie de critică, un mediu-martor al acestei evoluții, cum era *Revista* lui Brunetière la 1880 [31]. (Firește, prin *N.R.F.*, înțeleg aici ceea ce mai mult sau mai puțin păstrează temperatura inițială, ceea ce se chema, cu mai multă sau mai puțină dreptate, „bisericuța“, *N.R.F.* gidiană sau semi-gidiană, ștanțată la Cuverville [32], așa cum își are locul într-o epocă a spiritului critic.)

Atenţie la unic!

Deunăzi, în *Europe Nouvelle,* d. Gabriel Marcel[1] indica drept una din principalele calităţi ale unui critic „demn de acest nume“, *atenţia la unic,* adică „atenţia la felul propriu în care romancierul de care se ocupă a trăit viaţa şi a simţit-o trecînd“. El îl lăuda pe d. Charles du Bos că a ştiut să pună problema aceasta în termeni precişi, deşi nu exclusiv francezi, ceea ce i-a produs autorului *Aproximaţiilor* dificultăţi cu puriştii. Însă regreta că un alt critic, considerat bergsonian[2], n-a tras destule învăţăminte, sau mai curînd trage din ce în ce mai puţine, din lecţia bergsonistă în această privinţă, şi punea această slăbiciune, această cădere bruscă de temperatură pe seama unui exces de spirit clasificator. La urma urmelor e posibil. Dar dacă nu există critică literară demnă de acest nume fără atenţia la unic, adică fără simţul individualităţilor şi al diferenţierilor, e oare sigur că există o critică în afara unui anumit simţ social al Republicii Literelor, adică a unui simţ al asemănărilor, al afinităţilor, care e în orice caz obligat să se exprime din cînd în cînd prin clasificări? Cel de al doilea critic, autorul rîndurilor de faţă, nu se gîndeşte, cum nu s-a gîndit nici d. Marcel, să ridice o problemă personală. El îi va pune doar o întrebare confratelui său. Dacă într-adevăr se observă, la el, o descreştere a atenţiei la unic în materie de romane şi romancieri, trebuie oare să-i găsim cauza într-o schimbare a criticului, a preacinstitului critic, sau într-o schimbare, într-o evoluţie a materiei ce i se oferă? Oare să fi slăbit atenţia lui la unic? Nu cumva romancierii şi alţi scriitori îşi vor fi dezlînat de vreo zece ani tot mai mult unicul? Oare e lipsit unicul de atenţie sau lipseşte unicul care să ne atragă atenția? N-ar fi prea greu să aducem cîteva argumente în sprijinul celei de-a doua ipoteze.

Dacă luăm ca termeni de comparație 1924 și 1936, adică, oarecum, o „perioadă-dintre-două-expoziții“ cum am spune, sau, cum se va spune, „perioada-dintre-cele-două-războaie“, ne frapează o deosebire. Și anume că în 1924 asistăm la o țîșnire a originalității, la o trecere sub zodia unicului. Această epocă, față de care azi sîntem nedrepți, va apărea la un moment dat ca perioada uneia dintre cele mai bogate și mai variate expoziții literare ale noastre: un avînt al originalității, un tumult al unicului, care firește implicau și multe deșeuri, erau antrenate de cantitatea materială, de goana editorilor după tineri, de începutul și extravaganța primilor ani de după război, dar, orice s-ar spune, au lăsat în urmă un produs net. Epocii aceleia i-a lipsit poate seriozitatea, dar nu i-a lipsit geniul. Se făceau experiențe extreme. Nașterea lumii proustiene furnizase un climat prielnic creatorilor de lumi. Literatura pornise, în interior și în exterior, pe itinerarii ale sufletului și pe itinerarii ale evaziunii, la descoperirea unor lumi noi. Și nu prea văd ce lumi noi li s-au mai adăugat, de atunci, acelora ce s-au dăruit în epocă, luxuriante și provocatoare. Atenția la unic era oarecum impusă criticii.

Azi nu mai sînt aceleași vremuri. Nimeni nu se îndoiește că atenția la unic rămîne o datorie a criticului. Dar rarefierea unicului a devenit pentru el o decepție. Cu riscul de a se vedea încă o dată acuzat de manie clasificatoare, el își îngăduie și de astă dată să caute cauzele sau simptomele acestei rarefieri.

Lupta pentru unic, recrutarea unicului, sau mai exact succesul lui, scoaterea lui la iveală, semnalarea lui, toate acestea se fac mai ales prin tineri. Atenția la unic e în mare măsură atenția tineretului. Și era cu totul remarcabilă acum doisprezece pînă la cincisprezece ani. Or, literatura de azi nu are tineret. Recrutarea în literatură, ca și recrutarea în armată, a intrat în anii ei secetoși. Lipsesc noii romancieri, noile asociații care să zguduie formulele și situațiile. Au coborît cu un ton, și din aceeași cauză, chiar tinerele reviste militante, care erau pînă atunci indispensabile pentru agitarea, atacarea și înnoirea fondului literar. Obișnuințe de curtenie banală au înlocuit deprinderile de luptă. Coarda literară s-a destins. Atmosfera a devenit mai molatecă. Relativa retragere a tineretului a avut consecințe firești.

Dar, la urma urmelor, tineretul e o expresie elastică. Sînt scriitori bătrîni la douăzeci de ani și alții tineri la șaizeci. Și nu-i nici un motiv ca cineva trecut de cincizeci de ani să nu-și cucerească din partea criticii și a publicului atenția la unic, la unicul pe care-l aduce. D. Gabriel Marcel își nota reflecțiile acestea tocmai într-un articol consacrat *Porțelanului de Limoges* și releva în *Destine sentimentale* o prezență a unicului demnă de atenția criticului. E exact. Dar să vedem cu ce preț și-a putut menține d. Jacques Chardonne[3], în trilogia lui cam tardivă, care vine după romanele sale închinate cuplurilor, o asemenea prezență a unicului. El a scris-o, dacă nu autobiografic, în orice caz prin întoarcerea la însuși izvorul experiențelor sale, al vieții familiale, profesionale, religioase alor săi. Mijlocul cel mai ordinar și cel mai sigur de a dobîndi atenția la unic constă oricînd în a exhiba și a revela profunzimile originale ale unei durate umane. D. Chardonne a izbutit aici, o reușită de altminteri clasică, făcută din măsură, din disciplină, firească la un romancier care nu scrie decît romane, și scrie puțin, adică numai cînd are ceva de spus. Unicul este o plantă delicată, căreia nu-i place să fie zgîlțîită. *Destinele sentimentale,* cu cele trei modeste volume ale lor, n-ar putea trece drept un roman-ciclu.

Nu e încă momentul să ne pronunțăm despre experiența romanului-ciclu, care e în curs de desfășurare și nu și-a mobilizat pînă acum întregul personal, de vreme ce se anunță că noi scriitori celebri urmează să intre în competiție. Prietenii noștri cicliști cărora ni se întîmplă să le cerem lămuriri asupra șanselor unei curse ne spun de obicei: „Așteptați sfîrșitul!“ Vom aștepta deci sfîrșitul fiecărui ciclu și sfîrșitul experienței. Dar, în așteptare, putem totuși discuta și observa că romanul-ciclu nu prea favorizează producerea unicului. Dar Proust? — se va spune. Dar opera proustiană nu-i un roman-ciclu, e o căutare a timpului pierdut, e o romanțare a memoriei, e, dacă vreți, un roman-eseu sau un roman-*Eseuri*. Să folosim răgazul așteptării și al momentului în care romanele-ciclu încă nu sînt încheiate ca să constatăm că în starea lor actuală puține scapă impresiei de umplutură, de personaje factice și decorative și puține sînt fără goluri. Oare romanul-ciclu nu e, parțial, pentru un romancier, un fel de a se stabiliza, de a exploata ceva dobîndit mai curînd decît a face apel la unic?

Scriitorul de peste cincizeci de ani are de altfel un drept incontestabil la literatura consolidată. Nu i-am putea învinui pe romancierii-cicliști că uzează de acest drept și că, pentru a uza de el, au găsit o excelentă cale indirectă, că au intrat în ciclu cum se intră la Academie. Criza unicului îi revine realmente tinerei literaturi, se confundă cu criza tinerei literaturi, care se confundă la rîndu-i cu criza, sau carența, sau descurajarea tineretului. Acum cîteva luni am transmis prin această revistă un salut autorilor ce intrau în cel de-al cincizecilea an al lor și care alcătuiau cel mai considerabil și mai compact grup de azi. Nu știrbim cu nimic cordialitatea acelui salut dacă amintim că problema succesorilor se pune sau va începe să se pună. Problema succesorilor e problema recrutării unicului. De obicei, unicul se recrutează din literatura personală, adică din literatura de confesiune, mai mult decît din literatura obiectivă. Iar azi asistăm la o retragere a literaturii personale, de altfel compromisă prin eșecuri, repetări și locuri comune.

Un critic ce-și face examenul de conștiință are, așadar, de ce să se întrebe dacă într-adevăr i-a lipsit atît de mult atenția pentru unic sau dacă dimpotrivă i-a lipsit unicul demn de atenție. Dificultățile actuale ale criticii fac parte din dificultățile literaturii, de care nu e cu putință să le desparți și în afara cărora nu ți-e cu putință să le gîndești. Vom observa că Europa în ansamblul ei, inclusiv Rusia, a intrat într-o perioadă de încetinire și de nivelare literară. Europa de azi e antiliterară. Nu e loc pentru unic în statele totalitare. Cu atît mai mult nu e loc pentru poezie, care e îndeosebi o retragere spre unic. De aici o slăbiciune literară generală de care e imposibil ca state netotalitare (cîtă vreme încă ?) precum Franța să nu fie, la rîndul lor, prinse. Noi am putut trăi într-o lume în care pielea de sagri literară ne mai putea da încă un echivalent pentru orice. Ce îngustă și neputincioasă a ajuns acuma !

1 aprilie 1936

REFLECȚII DESPRE ROMAN

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

Estetica romanului*

În cele două volume ale *Paginilor de critică și de doctrină*[1], d. Paul Bourget reunește prefețe, discursuri, articole ce se raportează, în general, la tezele politice și sociale ale „tradiționalismului". Nu mă voi ocupa de aceste teze. Dar unele pagini, vorbind despre Taine, Balzac, Tolstoi sau Melchior de Vogüé[2], ating probleme ale esteticii romanului. Competența d-lui Bourget e, în această privință, neîndoielnică. A fost totdeauna, și uneori în dauna artistului, un romancier conștient. A reflectat la tehnica genului. A discutat îndelung despre ea cu maeștrii săi : „Dialogul, portretul, descrierea, alegerea subiectului, credibilitatea, transcrierea timpului, perspectiva episoadelor și a personajelor — tot atîtea probleme pe care le răscoleam la nesfîrșit în camera mobilată din strada Rousselet unde îmbătrînea, sărac, Barbey, în locuința destul de modestă din strada Dulong, la Batignolles, în care Maupassant își începea *Bel-Ami*, în apartamentul burghez în care Taine își scria primele volume din *Originile Franței contemporane*". Opiniile sale merită să fie luate în serios.

Voi încerca să adun la un loc ceea ce e risipit de-a lungul cîtorva articole. Am putea delimita trei grupe : reflecţii despre izvoarele romanului, adică despre psihologia romancierului, despre construcţia romanului şi despre ţelurile romanului.

---

* Aceste reflecții despre roman, datînd din vara lui 1912, au fost zvîrlite pe hîrtie ca ciornă pentru susținerea unui dialog. Un dialog la Pontigny[3]. În *Convorbirile de vară* de la mînăstirea din Pontigny, în 1912, urma să se consacre o decadă discuțiilor asupra romanului, iar aceste pagini erau menite să pregătească terenul, să pună, mai mult decît să rezolve, probleme.

De aceea, evident, le lipsește unitatea. Hazardul unei lecturi din *Pagini de critică și de doctrină* ale d-lui Bourget m-a făcut să tratez sau mai curînd să abordez aici patru probleme : romanul adolescenței, compoziția în roman, impersonalitatea povestirii, romanul cu teză. Ar merita, toate, să fie reluate. (N.a.).

I

De ce se scriu romane şi ce calităţi anume sînt puse în joc pentru aceasta? se întreabă d. Bourget, cu prilejul apariţiei lui *Étienne Mayran*[4] de Taine. Taine îşi începuse romanul pe la 1861[5], apoi îl părăsise. D. Bourget arată cauzele care-l făcuseră să se apuce de el: situaţia materială, pe care starea actuală a literelor o face mai strălucită pentru romancier decît pentru critic; calităţile de artist pe care Taine, pe drept cuvînt, şi le recunoştea; convingerea pe care o nutrea el că romanul e, ca operă de creaţie, superior analizei şi, ca analiză, superior oricărei alte analize. A început *Étienne Mayran* şi s-a descurajat, pentru că prea se simţea sub influenţa lui Stendhal şi pentru că un fel de probitate sfioasă, un fel de lipsă de imaginaţie constructivă îl condamna la autobiografie; pe de altă parte, autobiografia îi rănea delicateţea bărbătească, aducînd cu o exhibiţie, după cum îi rănea şi conştiinţa de artist ce nu aprecia decît romanele pentru care „cordonul ombilical fusese tăiat" şi în care figurile „trăiesc". Atunci îşi aruncă într-un sertar romanul neterminat şi-şi reluă lucrările de critic şi de istoric.

— Păcat, poate, spune d. Bourget. Şi-ar fi putut continua opera şi ar fi putut să meargă mai departe pe acest drum, căci romanul lui era mai bun, iar cauzele care l-au făcut să renunţe erau mai puţin bune decît i se părea lui.

Romanul, adaugă d. Bourget, nu-l imita pe Stendhal decît în măsura în care orice debutant e silit să imite pe cineva. Taine şi-ar fi găsit originalitatea. De altfel, „romancierul creştea în el, pagină de pagină. Capitolul VIII atestă un progres uluitor al meşteşugului faţă de primul".

Am păstrat pentru Taine o admiraţie respectuoasă şi trainică şi poate că aşa se explică preferinţa pe care o am de data asta pentru judecata lui Taine faţă de aceea a d-lui Bourget. Mi-e destul de greu să mai suport toată partea de ficţiune din *Graindorge*[6]. De altfel, putem observa că *Grain-*

dorge era inspirat de *Memoriile unui turist*[7], ca *Étienne Mayran* de *Roșu și negru*. Să măsurăm distanța de la Stendhal la Taine romancier și să ne dăm seama de natura imitației. Victor Hugo, la treizeci de ani, îl imită pe Walter Scott și scrie *Notre-Dame de Paris*. La peste cincizeci de ani îl imită pe Eugène Sue și scrie *Mizerabilii*. Imaginația a aprins imaginația. E o imitație exterioară ; o mișcare și un decor pe care un romancier i le sugerează altui romancier și în care acesta își pune sufletul. Orice imitație rodnică este o imitație superficială, imitația unei forme, a unui exterior. Cu cît un scriitor are mai mult exterior, cu atît e mai accesibil la această imitație rodnică, cu atît strălucește mai mult printr-o natură generoasă. Racine, care e maestrul interiorului, al lăuntricului, n-a putut fi imitat decît de reci pastișori. Dar priviți, dimpotrivă, cîte genii debutante au prins aripi prin imitarea cea mai candidă și mai palpabilă a dramei shakespeariene, și au putut exprima prin această imitație un suflet nou : Schiller cu *Hoții*, Goethe cu *Goetz von Berlichingen*, Hugo cu *Cromwell*, Musset cu *Lorenzaccio*, Ibsen cu *Împărat și galilean*, Maeterlinck cu *Prințesa Maleine*. D. Bourget însuși, de unde și-a învățat meseria ? De la romancieri cu exterioare, cu tehnică vizibilă, de la Walter Scott și de la Balzac. E la fel de primejdios să-l imiți pe Stendhal ca și pe Racine, pentru că amîndoi sînt, din puncte de vedere evident diferite, un paradox de limpezime și de simplitate, pentru că imitatorul va dori să adauge interiorului lor exterioare, să le completeze, să le îmbogățească, „să facă mai bine“ — și vor strica tot. Spontaneitatea lui Stendhal este pentru Taine o natură care e dincoace de artă și pe care el se străduiește să o aducă la artă. *Étienne Mayran* e un fel de Stendhal scris, îmbrăcat, compus — eșuat. Eroul său e un Julien Sorel factice, făcut din cîteva piese țepene. Taine a judecat bine. A văzut că Étienne nu trăia și că niciodată nu va izbuti să dea viață unor personaje imaginare. A revenit, umil, la real, la personaje istorice, dar portretele sale din *Origini*[8] sînt compuse, în fond, ca și Étienne Mayran. Dantonul, Robespierrul, Napoleonul său au o viață puternică și monotonă, gîndită *a priori*, organizată nu în jurul unui suflet, ci în jurul unei definiţii, a unei facultăţi dominante. Ei vădesc un geniu al interpretării prin abstract, nu al realizării în concret, iar un asemenea geniu nu-şi găseşte locul în afara istoriei. Rigiditatea naturală a rîndurilor sale, Taine încerca să o destindă şi să se împărtăşească mai de aproape din supleţea vieţii tocmai întorcîndu-se mereu spre Stendhal. În fiecare an, ne spune el, recitea *Mînăstirea din Parma*.

Să remarcăm că, dintre cei doi eroi, Étienne Mayran e povestit într-o autobiografie a lui Taine, pe cînd Julien Sorel e compus de Stendhal destul de obiectiv, cu prilejul unui proces celebru judecat la curtea cu juri din Grenoble. Nu doar deosebirea dintre doi scriitori ne preocupă, ci aceea dintre două genuri : e foarte rar ca un autor care se expune într-un roman să facă din el însuşi un individ viu. *Memoriile* dau adesea impresia de viaţă, dar cu totul altfel decît un roman. Balzac, care concura starea civilă, a născut cel puţin o dată un personaj amorf, un copil care n-are nici o trăsătură de copil : cînd a vrut să se povestească pe sine şi a scris *Louis Lambert*. Şi *Louis Lambert* ne dă, poate, prin didacticismul lui, cheia teoretică a acestei însuşiri a adevăratului romancier, care creează personaje din propria lui substanţă (ceea ce Balzac, ca şi Schopenhauer, numeşte Voinţă) şi, lăsîndu-se în voia lor, încetează de a fi interesant el însuşi, fie că o astfel de stare devine, prin antrenament profesional, obişnuinţă, ca la Balzac, fie că un egoist, ca Stendhal, găseşte în ea un alibi momentan, fie că pluteşte, cum se întîmplă cel mai adesea, între aceste două tipuri extreme. Cu alte cuvinte, romancierul autentic îşi creează personajele pe direcţiile infinite ale vieţii sale posibile, romancierul factice le creează pe linia unică a vieţii sale reale. Adevăratul roman e ca o autobiografie a posibilului, biografia scrisă de un Sextus Tarquinus a tuturor acelor Sextus Tarquinus pe care, în apologul ce încheie *Theodiceea*[9] lui Leibniz, divinitatea i-i arată lui Sextus populînd la infinit infinitatea lumilor posibile. Se pare că anumiţi oameni, creatorii de viaţă, aduc conştiinţa acestor existenţe posibile în existenţa reală. Dacă iau ca subiect al operei lor această existenţă reală, ea se preface în cenuşă, devine fantomă sub mîna ce o atinge. Ea şi-a avut viaţa, nu are drept la alta. Geniul romanului face să trăiască posibilul, nu face să retrăiască realul. Fiecărui curs îi cere să fie de la izvor, şi virgin.

Punctul în care Taine s-a descurajat în scrierea romanului său e tocmai acela în care i se pare d-lui Bourget că romanul capătă cel mai viu interes. „Nimic mai interesant, spune d. Bourget, nimic mai puţin tratat decît această temă totuşi atît de bogată în semnificaţii : adolescentul care începe să gîndească. Balzac a atins-o cu superioritatea lui obişnuită, în *Louis Lambert*. Capitolul VIII din *Étienne Mayran* îi poate fi comparat.“ Problemă, într-adevăr, foarte curioasă. Cum se face că o astfel de temă a fost, cum remarcă d. Bourget, atît de puţin tratată ? Şi cum se face că a fost tratată într-un chip în genere atît de scolastic şi atît de sec de către Balzac şi Taine ? Există oare pentru omul de gîndire o temă mai îmbelşugată în armonii copleşitoare decît aceea în care şi-ar retrăi intrarea în lumea încă virgină a inteligenţei ? Cum ne amintim de prima emoţie a tînărului, aceea pe care n-o vom retrăi niciodată, în faţa unei dimineţi din Italia, nu păstrăm oare încă vibrant cel dintîi *Italiam ! Italiam !* ce dezvăluia privirilor înfrigurate ale adolescentului de şaisprezece ani universul ideilor ? Şi cum poate arta să nu-şi facă datoria firească de a-i da o a doua naştere, de a-l transcrie în registrul de aur ? Şi totuşi, e un fapt : arta nu şi-a făcut datoria în această privinţă.

Sau, mai curînd, şi-a făcut-o o singură dată — şi atît. Acest răsărit de soare al gîndirii şi fervoarea sa îmbujorată le-am văzut în dialogurile lui Platon, şi numai acolo. Arta Atenei, cu degetele ei uşoare, şi dintr-o singură şi plăpîndă linie, ca pe pereţii unui vas, a schiţat această figură sfîntă ; şi e singura dintre figurile antice pe care un fel de gingăşie secretă i-a interzis artei clasice franceze, şi oricărei arte moderne, să încerce a o reproduce. Nici o trăsătură în autobiografia intelectuală a lui Descartes, în *Discursul asupra metodei*, nu ne aduce revelaţia colegianului din La Flèche, cu obrazul lui măsliniu şi uscat, cu părul negru şi cu ochii fierbinţi, ca un Bonaparte al gîndirii, la ceasul în care inteligenţa l-a atins cu raza ei şi i-a descoperit în pădurea scolastică aleile ei drepte. Copilăria și adolescența sînt, pentru secolul al XVII-lea, infirmități naturale despre care nu-i decent să vorbești, o dată ce natura te-a scăpat de ele. S-ar părea că, de la greci încoace, păcatul originar a fost extins la toate nașterile, inclusiv la cele ale spiritului. Nu-i momentul să stăruim. Dar recitiți într-o dimineață *Charmides*[10] și *Lysis*[11], apoi duceți-vă și vedeți la Luvru tabloul anonim din secolul al XVII-lea care se cheamă *Un preceptor și elevul său*. Veți savura o frumoasă curbă a gîndirii istorice.

Ca jonglerul ce-i aduce Fecioarei umila ofrandă a sărmanelor sale acrobații[12], Taine despre această auroră a tinerilor socratici și-a scris teza latină, *De personis Platonicis*, devenită articolul despre *Tinerii lui Platon*. Mi-l închipui adolescent, citindu-l pe Platon, cum citea vecinul lui *Daphnis și Chloe*, și ajungînd, pînă la urmă, cu această teză, la un trist alibi, ca și cel al vecinului care pășea peste un prag tolerat. Nu sîntem decît palizi epigoni...

Dar toate acestea sînt rațiuni lăturalnice și sentimentale. De ce n-a fost scris romanul inteligenței tinere cînd de un secol s-au născut atîtea romane perfecte ale copilăriei ? Spun romane, și nu amintiri, sau mai curînd aș spune amintiri în măsura în care devin romane, în măsura în care ele transformă copilul real, care am fost și pe care îl ignorăm, într-un copil posibil, pe care-l construim și despre care credem că e cel ce a fost. Poate că, de fapt, copilăria și adolescența sînt pentru roman două materii foarte inegal observabile și rodnice. Copilăria pare luminoasă, limpede, spontană, ea se dăruie, își are viața și logica proprie, armonioase și complete. Adolescența e toată numai secrete nemărturisite, culori echivoce, indispoziție și tranziție. Copilăria marchează o stare și adolescența o trecere. Pentru artist, pentru romancier, copilul revelează o materie plăcută, pe cînd adolescentul ascunde un subiect ingrat. El nu poate face sensibilă tranziția adolescenței decît oprind-o, nu poate pune ordine în dezordine decît suprimînd-o. Evident, nu știm ce e, în fond, un copil. Dar arta dispune, pentru a crea copii vii, de o ipoteză comodă, rodnică, admirabilă : aceea că geniul poetic e o copilărie continuată și că de fapt copilăria e un geniu poetic. Adevărată sau falsă, o astfel de ipoteză îl pune pe autor, în romanul despre copii, în acord deplin cu subiectul său. Spiritul de observaţie şi spiritul de invenţie, a căror armonie dă naştere romanului, beneficiază şi unul şi celălalt de condiţii privilegiate: observare a unui subiect care pare atît de maleabil şi de transparent, invenţie al cărei resort e similar cu acela al lucrului inventat, al lucrului observat. În *Moara de pe Floss*, care mi se pare opera cea mai darnică şi cea mai sănătoasă, cel mai frumos rîu epic al romanului din secolul al XIX-lea, puteţi compara îmbelşugata creaţie de poet care e copilăria lui Maggie şi a lui Tom cu formele repezi, abreviate, singurele care rămîn să ne arate adolescenţa lor. Iar George Eliot era conştientă de aceasta, căci la ieşirea imediată din copilărie i-a făcut pe amîndoi să se maturizeze în suferinţă, adică i-a sustras adolescenţei pentru a-i arunca direct în viaţă.

R. Rolland

În timp ce romanul copilăriei face să înflorească ampla şi multipla înfăţişare a unei vîrste, romanul adolescenţei, în dezorientarea romancierului şi a subiectului său, se reduce la un punct, la o criză, la istoria celor dintîi iubiri. Şi atunci psihologia vîrstei dispare aproape cu totul sub aceea a dragostei. Excepţiile sînt rare. Nu-mi vine în amintire decît aceea a lui *Jean-Christophe*. Spre deosebire de ceea ce se petrece de obicei, capodopera cărţii, partea ei centrală şi trainică, e istoria adolescentului, e viaţa inteligenţei şi a simţurilor studiată cu o minuţiozitate divinatorie, în funcţie foarte precisă de adolescenţă. S-ar spune că, în această istorie a unui muzician, Romain Rolland abordează romanul cu o natură de muzician, o natură care nu se opreşte la tablouri, ci simpatizează cu o mişcare, nu se vădeşte vie decît în fluiditatea pură, în actul succesiunii, într-o creştere ardentă şi înfrigurată, o adolescenţă perpetuă.

Căci muzicianul Jean-Christophe e o sensibilitate, contrariul unui Julien Sorel, de exemplu, care e o voinţă, sau al unui Étienne Mayran care urmează să fie o inteligenţă. Dacă adolescentul care începe să simtă, să iubească, poate ajunge subiect de roman, îi e foarte greu romancierului ca eroul său să simtă şi să iubească efectiv ca adolescent, ca accentul să cadă tocmai pe ceea ce e *un început*. De îndată ce iubirea se statorniceşte, e iubirea eternă. Adolescentul care începe să gîndească poate deci cu atît mai puţin să furnizeze materie unei opere de artă. În opoziţie cu dragostea, gîndirea care *începe* nu e în actul ei, ea i se pare celui care a depăşit-o o stare incoativă, o bîlbîială. Ceea ce e gîndit la început e totdeauna banal, iar flacăra lăuntrică, purul entuziasm care o însoţeşte apare după aceea, totdeauna, ca o iluzie. Idealul gîndirii e în faţa omului, într-o finalitate, şi nu îndărătul lui, într-un început. Faptul gîndirii devine operă de artă în măsura în care e o asemenea plenitudine şi o asemenea finalitate. Charmides şi Lysis sînt frumoşi, dar de o frumuseţe care se raportează la dragoste, la acţiune, la viaţă, şi pe care emoţia gîndirii o înveşmîntă doar cu o floare trecătoare, cu un puf ce se evaporează într-o îmbujorare sau într-un surîs. Clara, indestructibila şi substanţiala frumuseţe a gîndirii, ca atare, o aflăm în bătrînul Socrate din *Faidon* [13] : „Şi tebanii ar spune adevărul, numai de l-ar şti..." În faţa acestor mari cîmpii de lumină pe care le cunosc maturitatea şi bătrîneţea, cum pălesc primele focuri şi nu mai înseamnă, curînd, decît tăcere şi uitare ! Văzută dinafară, gîndirea adolescentului oferă un spectacol mediocru, ca şi dragostea la Arnolphe [14]. Romeo şi Julieta care mor după cea dintîi noapte de dragoste, Gaston de Foix [15], ucis la 22 de ani, în strălucirea triumfului şi a geniului, capătă un destin de zei privilegiaţi. Dar dacă sînt sensibil la graţia şi la fervoarea din *Dansul în faţa Chivotului Legii* [16] e pentru că ea mă face să-l plîng pe Henri Franck că nu a ajuns la palierul de pe care ar fi dorit ca ea să fie uitată, dacă nu cumva o şi uitase.

Se poate ghici, aşadar, de ce pana lui Taine s-a descurajat şi s-a frînt în această temă ce i se părea atît de prielnică : „Adolescentul care începe să gîndească". El a văzut condiţia mizeră a acestei teme, din fericire nu destul de devreme pentru a nu confirma experienţa lui însuşi şi a noastră prin stearpa sa încercare. Étienne Mayran începe să gîndească nu într-o emoţie confuză, ci prin descoperiri făcute încetul cu încetul, prin achiziţii limpezi, metodice, abstracte. „El rămîne, spune d. Bourget, un clar şi prudent burghez francez care continuă să raţioneze chiar în această febră a unei revelaţii. Scoate de aici o filozofie, dar de-o utilitate imediată, şi care nu e prea departe de aceea din *Candide*, pînă într-atît faimosul „Cultivă-ţi grădina" e reprezentativ pentru fondul însuşi al rasei noastre. „Programul regulat al orelor de clasă, spune Taine, chemările clopotului, toate porţiunile automate ale vieţii i se păreau acum comode, după ce îi fuseseră insuportabile. Pensionul era un mecanism care-l scutea de grija lucrurilor inutile." D. Carpentier şi profesorii săi „erau nişte servitori excelenţi pentru mînarea şi îngrijirea vitelor". Acest mod rezonabil şi sec de a intra în lumea inteligenţei ar putea oare aparţine unui adolescent cu spiritul ardent, confuz şi generos ? Lui Taine, cel din 1861, ce gînd i-a putut sugera sensul măcar tehnic al vieţii cînd a văzut ce fel de Étienne Mayran i-a ieşit din mîini ? Un bătrînel de şaisprezece ani ! Nu-i, aici, doar eşecul autorului, ci eşecul genului, al romanului despre „adolescentul care începe să gîndească", roman care nu poate ajunge decît la unul sau la altul dintre cele două atentate : fie să-l îmbătrînească pe adolescent, fie să facă puerilă gîndirea.

Oricum ar arăta acest proiect particular, d. Bourget regretă hotărîrea lui Taine şi crede că el ar fi izbutit în roman : „Cine putea mai bine ca el, spune d. Bourget, să trateze această temă : istoria sensibilităţii unui mare intelectual în Parisul de după 1850 ?" Ar fi fost vorba, de astă dată, de romanul omului care gîndeşte şi împotriva acestui roman nu mai au preţ obiecţiile de principiu şi de fapt pe care i le-am adus unui roman al adolescentului la începutul gîndirii sale. Poate că *Bouvard şi Pécuchet* ne oferă caricatura unui mare şi decisiv roman al cărui loc era marcat în epocă şi care n-a fost scris, a unei *Căutări a absolutului* care şi-ar fi spart cadrul individual şi flamand, pentru a deveni un mare tablou social şi viu. Dar era Taine calificat pentru aşa ceva ? Poate. Calificat să ne dea o măreaţă operă eşuată, o operă ale cărei personaje ar fi fost, toate, nişte automate sacadate, întemeiate pe principii, în care am fi sărit cu groază peste paginile de spirit, ca acelea din *Graindorge* sau ca, în *Étienne Mayran*, peste tiradele scrîşnitoare şi atît de dureroase ale tovarăşului zeflemitor al lui Étienne, ale mucalitului din pensiunea Carpentier. Dar cu siguranță am fi întîlnit pagini de o masivitate și de o gravitate puternică, a căror muzică ne-ar mai susține și acum : cîte un aspect vizibil, sub o formă sau alta — cabinet de savant sau birou de minister —, cîte un „fapt divers“ dintre acelea ce se revarsă nenumărate ca să devină, sub forța spiritului ordonator, un sistem, o pîrghie, o probă ; tabloul a cărui schemă Taine ne-o dă oarecum în paragraful din *Revoluția*[17], despre Roland și soția lui despuind curierul Internelor. (L-am situa mai lesne într-un roman amintindu-ne frumosul capitol din *Cinq-Mars* în care Vigny îl zugrăvește pe Ludovic al XIII-lea în fața grozavului portofoliu al Afacerilor.) Am fi găsit acolo superbe meditații într-o pădure și, drept final, o colosală înfățișare a științei inumane, asemănătoare cu aceea ce încheie *Filozofii clasici* sau cu *Niobe* din *Călătorie în Italia*[18].

D. Bourget apreciază că Taine „ar fi creat un nou tip de ficțiune, așa cum a creat de atunci un nou tip de istorie. Văd în minte cele patru sau cinci cărți pe care le-ar fi compus astfel. Mi se pare că le-aș putea prezenta și materia și factura“. Factura, fie : observația voită, încordată și factice, cărată de marele ritm epic pe care ni-l revarsă *Originile* — o formulă care poate n-ar fi fost prea departe de aceea a lui Zola. Dar materia ? Poate că d. Bourget se gîndește că Taine ar fi putut prezenta sub formă de roman tezele cărora *Originile* le-au dat forma istorică, ar fi putut crea un roman social, un roman demonstrativ, oratoric și care caută să convingă, analog celui pe care îl practică d. Paul Bourget însuși ? E un vis într-adevăr himeric. Taine avea în el un fond de seriozitate care nu-l lăsa să conceapă că s-ar putea prezenta adevărul altfel decît pătrat și clar, în numele celui care-l afirmă și pe răspunderea lui. Să-ți exprimi ideile și emoțiile prin personaje de roman i-ar fi părut un ocol artificial și neleal. Lui Taine îi lipsea un anumit sentiment al substitutelor negative și al aproximațiilor personale pe care le implică adevărul, sentiment care poate echivala, de exemplu, în romanele d-lui Anatole France, cu sentimentul vieții adevărate și îl poate înlocui subtil pentru a-i ajuta autorului să creeze, sub aparențe omenești, puncte de vedere. Și mă mir că d. Bourget n-a evocat aici felul cu totul diferit în care Renan a rezolvat aceeași problemă și a putut să triumfe acolo unde Taine renunțase.

Cînd Renan, la drept vorbind mai tîrziu decît Taine, s-a apropiat de narație și de ficțiune, el a reușit ca un maestru. Comparați *Amintirile*[19] cu *Étienne Mayran* și *Dramele filozofice*[20] cu *Graindorge!* Căci Renan, cu un simț de o finețe minunată, s-a folosit de ficțiune fără să meargă în întîmpinarea ei, exact în acel punct de pe drumul său unde ea i se oferea ca un fruct copt. Ficțiune sau amintire, poezie și adevăr: „Ceea ce spui despre tine însuți, scrie el, e totdeauna poezie". Această poezie se ivea sub pana lui de istoric și de critic în ceasurile în care adevărul se dizolva pentru el în nuanțe, și sînt convins că dacă el s-ar fi ascultat, dacă nu s-ar fi crezut legat, printr-o datorie profesională, de monumentele lui istorice, astăzi pustii și moarte, ca și de *Corpus*-ul său, ar fi ajuns foarte departe pe acest drum, ar fi povestit spre fermecarea noastră, multe alte istorii ca aceea din *Bătătorul de in*[21] și ar fi construit un alt teatru decît al celor patru *Drame*[22]. „Forma *Amintirilor* mi s-a părut potrivită pentru a exprima anumite nuanțe pe care celelalte scrieri ale mele nu le puteau reda." Iar dramele sale, spune el, sînt conversații între lobii creierului său... Această cale a ficțiunii, aceea din *Marius epicurianul*[23], din *Birtul „La Regina Pédauque"*[24], din *Grădina Berenicei*[25], din *Pe marginea vechilor cărți*[26], și pe care Renan e stăpîn, vă dați seama, fără să mai insist, în ce măsură îi era închisă lui Taine. Cred că, în fond, el s-a judecat drept și că în ce privește romanul, adevărata limită pe care natura lui i-ar fi permis să o atingă și la care trebuia să se oprească era *Napoleon*-ul pe care l-a scris.

De ce și cu ce calități se scriu romanele? Ca și d. Bourget, n-am vrut să depășesc, într-o problemă atît de vastă, cercul unui exemplu particular. Cititorul să transforme în rațiuni pozitive pentru scrierea unui roman rațiunile negative care l-au frînat pe Taine și l-au întrerupt pe *Étienne Mayran*. Aceste rațiuni pozitive au și ele specii care diferă poate de la romancier la romancier, în orice caz de la un grup de romancieri la altul. Se vede ce efort şi ce discernămînt i-ar fi necesare unei critici şi unei psihologii care ar vrea să meargă mai departe.

II

Luînd ca dat geniul romancierului, personajele ca şi mediile sale trăgîndu-şi viaţa din propria lui viaţă, care vor fi calităţile esenţiale şi calităţile secundare ale romanului? Cu ce condiţii va dobîndi el calitatea de capodoperă şi ce accidente îl vor reţine pe un plan întrucîtva inferior? Desigur, d. Bourget nu tratează această enormă problemă şi nici eu nu mă voi încumeta să o fac. Voi semnala doar, pentru a reflecta pe marginea lor, punctele în care el o atinge.

Constatînd la Tolstoi o putere de evocare creatoare mai mare decît la oricine altul, el recunoaşte (şi nu-i nici o noutate) „că-i lipseşte o altă calitate, fără de care nu există o capodoperă deplină. O calitate pe care retorica clasică o numea cu un termen foarte modest: compoziţia". Şi din faptul că Tolstoi o ignoră, că *Război şi pace* şi *Ana Karenina* se desfăşoară fără plan organic, fără osatură, început, mijloc şi sfîrşit, d. Bourget conchide că „în ciuda forţei sale, Tolstoi nu e încă decît un geniu inform şi neîmplinit".

(De remarcat totuşi că ceea ce e adevărat în ce priveşte aceste două mari romane nu mai e în ce priveşte *Moartea lui Ivan Ilici* sau *Învierea,* care sînt bine legate.)

Atingem aici o foarte delicată problemă de estetică. Oare un roman care nu e conceput după o regulă de compoziţie organică e neapărat inferior? (Cred că d. Bourget greşeşte comparînd *Război şi pace* cu *Tartuffe* sau cu *Hamlet,* pentru că nici o operă dramatică n-a existat vreodată fără compoziţie strînsă, dar nu e acelaşi lucru cu romanul.) Însă, înainte de a da calificative poate ar fi mai bine să facem distincţiile necesare. Mi se pare că, din acest punct de vedere, am putea clasa romanele în trei specii, pe care le-aş numi, în lipsa altor termeni: romanul brut, care zugrăveşte o epocă, romanul pasiv, care desfăşoară o viaţă, şi romanul activ, care izolează o criză.

Romanul care are ca obiect zugrăvirea unei epoci înfățișează această epocă în complexitatea ei, în așa fel încît să dea impresia unui timp multiplu, a unei forțe inepuizabile, a unui ritm de viață socială ce depășește orice reprezentare individuală, orice existență individuală, și pe care nu am putea-o reduce la dezvoltarea unui organism individual fără să o desfacem și să o denaturăm. Așa e romanul lui Tolstoi. Ca și *Mizerabilii.* O asemenea artă, d. Bourget n-o acceptă : „Am auzit spunîndu-se, scrie el, că incoerența unei cărți ca *Război și pace* ar reproduce minunat incoerența vieții. Sofismul acesta nu rezistă. Viața nu e incoerentă decît pentru inteligențele incapabile de a desluși cauzele. Ea e, dimpotrivă, intim și profund logică pentru cine știe să vadă aceste cauze, iar marea artă literară constă în a arăta această necesitate lăuntrică, ordinea secretă îndărătul aparentei anarhii a evenimentelor". Recunoaștem lesne aici dogmatismul excesiv al d-lui Bourget. De fapt, totul e pe de o parte logică, pe de alta mister. Romancierul care ne dă sentimentul misterului ne duce la un sentiment adevărat, tot atît de bine ca și acela care ne face să simțim o armătură logică. Dar există un sentiment al misterului plin și un sentiment al misterului gol. Cînd Victor Hugo, după ce a povestit bătălia de la Waterloo, în *Mizerabilii,* se apucă să mediteze la căderea lui Napoleon și nu-i găsește decît o astfel de explicație larg dezvoltată : Omul acesta îl stingherea pe Dumnezeu ! — nu gasim decît vorbărie și zgomot : e forma goală a misterului. *Război și pace* nu ne dă explicații. Dar prin încetineala narației, prin ocolișurile și întoarcerile sale, prin fracționarea în episoade, ne face prezente și sensibile forțele de rezistență pasivă care îl macină și-l distrug pe Napoleon. Geniul oriental, de răbdare și de durată, pe care Tolstoi îl întrupează în Kutuzov, îl dezvoltă și el în romanul însuși și ne obligă să-l întrupăm în el. Napoleon care e uluit că nu primește la Moscova propunerea de pace a lui Alexandru și care-și închipuie că războiul rusesc, asemeni unui asediu al lui Ludovic al XIV-lea sau campaniilor din Prusia și din Austria, va fi încheiat după regulă, în cinci acte previzibile (marșul asupra capitalei, marea bătălie, intrarea în capitală, tratatul de pace, întoarcerea la Paris pe Champs-Elysées), acel Napoleon pe care tăcerea lui Alexandru îl scandalizează e romancierul francez cerînd ca *Război și pace* să aibă calitățile noastre clasice. Cum ar fi putut să renunțe Alexandru I și Tolstoi la cele două comori ale forței rusești care sînt spațiul și durata? Ne aflăm aici în miezul adevărului literar: un scriitor a cărui artă e consubstanțială subiectului și al cărui subiect e consubstanțial rasei sale.

Și dacă un alt romancier rus, Turgheniev, a scris romane care sînt capodopere de armonie, de echilibru, de compoziție, aceasta nu-l micșorează pe Tolstoi, cum Tolstoi nu-l micșorează pe Turgheniev. Turgheniev e tot atît de rus compunînd în maniera franceză ca Tolstoi descompunînd în maniera rusească. Rusiei îi trebuie și capitala nutriției, Moscova, și capitala relațiilor, Petersburgul. *Ana Karenina* și *Fum* sînt două capodopere. Refuzînd să o prefer pe una alteia, nu renunț la judecata mea: există ceva mai frumos decît una sau decît cealaltă, adică și una și cealaltă, opoziția și, ca urmare, armonia lor.

Romanul pasiv nu-și creează principiul ordinei sale. Îl primește gata din realitate, din viață. El își ia drept unitate pur și simplu unitatea unei existențe umane, pe care o povestește și care-i constituie axul. E, la urma urmelor, tipul cel mai simplu și mai comun de roman. La noi, *Gil Blas*[27] rămîne modelul acestui tip. Le place îndeosebi romancierilor englezi. Dickens îl practică preferențial, George Eliot îi dă mai multă amploare și trăinicie substituind bucuros perspectiva unei familii, ca în *Moara de pe Floss* sau în *Adam Bede*, perspectivei unui individ, deși aceasta din urmă i-a prilejuit o capodoperă tehnică, minuțioasă și cam rece, *Romola*. Acest gen de roman se apropie de primul, de romanul brut, prin aceea, că dispune liber de durată, că poate să se întindă indefinit fără să-și piardă unitatea, că acceptă docil toate digresiunile. E de la sine înțeles că pot fi identificate cu ușurință cîteva specii secundare, după cum se apropie mai mult de romanul brut sau se îndreaptă mai curînd spre romanul activ. Pot fi distinse de pildă aceste trei categorii: romanul înregistrator, ale cărui tipuri sînt *Gil Blas, David Copperfield,* adevărat roman pasiv, al cărui erou e un om mijlociu, modificat dinafară de către evenimentele vieții sale, ale unei vieți ce are drept țel firesc o experiență mijlocie, indulgentă, și care se încheie cînd eroul a „ajuns“ ; romanul progresiv, cu evoluție înceată, dezvoltare normală a unui caracter dat de la început : cele două romane ale lui Stendhal sînt capodoperele speciei ; romanul progresiv cu mutație bruscă, ce se apleacă de preferință asupra caracterelor feminine și care de altfel nu se deosebește profund de cel precedent, de vreme ce arta romancierului caută să stabilească, sub aparența mutației bruște, o temelie logică : așa sînt *Doamna Bovary* și *Romola.*

Romanul activ e romanul în care ordinea nu e dată dinafară prin unitatea unei epoci sau a unei existențe umane, ci e creată prin libera dispoziție a romancierului. El izolează și dezvoltă un episod semnificativ. E opera aceea de compoziție metodică pe care d. Bourget o găsește forma superioară a romanului. Nu-l voi contrazice ; dar ar trebui să precizăm bine sensul acestui termen, *compoziția,* care, dacă vrem să-l scoatem dintr-o generalitate inoperantă, devine poate mai puțin clar decît pare.

„Un lucru e perfect și întreg, spune Aristotel, cînd are un început, un mijloc și un sfîrșit“ (*Poetica,* VII) și continuă demonstrînd că prin acești trei termeni nu trebuie să înțelegem doar niște situări în durată, ci naturi proprii, ireductibile. D. Bourget, care folosește aceleași cuvinte, adaugă : „un punct de vedere“. Evident ; dar e treapta cea mai de jos a compoziției. Puține opere de artă sînt atît de inorganice încît să nu-l implice.

Adevărul e că, dacă ieșim din generalități, termenul de compoziție capătă un sens propriu fiecărei arte, chiar fiecărui gen. Compoziția în sculptură e foarte diferită de ceea ce e în pictură. E și mai diferită în muzică față de celelalte arte. Nu pot dezvolta toate acestea aici, dar cred că, provizoriu, exemplul romanului îi va da o verosimilitate suficientă acestei idei generale.

În roman, termenul de compoziție prezintă trei sensuri destul de deosebite. Una e arta de a compune o intrigă, alta arta de a compune un caracter şi alta arta de a compune o stare.

Arta de a compune o intrigă e, evident, o artă, dar — şi mai evident — o artă inferioară. *Ivanhoe, O afacere tenebroasă*, multe romane ale d-lui Bourget, sînt, din acest punct de vedere, bine compuse, în timp ce *Cei trei muşchetari, Femeia la 30 de ani, Ana Karenina* sînt, din acelaşi punct de vedere, prost compuse. Dar un cititor cultivat nu prea ia în serios nici asemenea merit, nici asemenea păcat. În *Eugénie Grandet* sau în *Preotul din Tours* simţim că meritul capodoperei vine parţial din aceea că nu conţine multă intrigă, că mierea e fără ceară, de o sinceritate şi de o transparenţă superioară.

Compoziţia intrigii nu capătă valoare artistică decît cînd e un mijloc în compoziţia unui caracter sau a unor caractere. Aristotel îl laudă pe Homer pentru că a ales, ca să-şi compună *Iliada* şi *Odiseea*, episoadele istoriei lui Ahile şi a lui Ulise care le pun cel mai bine în valoare caracterul. Şi aş vedea aici o parte esenţială în arta romanului, dacă nu m-aş gîndi că frumuseţea unui roman nu numai că poate coexista cu o intrigă şi cu caractere aproape nule, dar poate fi întemeiată chiar pe nulitatea intrigii şi a caracterelor. E descoperirea realismului şi formula din *Doamna Bovary*. Rostogolirea seculară a tăvălugului administrativ peste un orăşel normand a distrus în el orice posibilitate de eveniment dramatic, a produs caractere tocite, iar centrul romanului nu mai e acea realitate de acţiune a lui Ahile şi Ulise ci, dimpotrivă, un gol de plictiseală în persoana Emmei. După cum romanul în *Don Quijote* a fost conceput ca un contra-roman, această epopee tipică a Franţei burgheze care este *Doamna Bovary* a fost imaginată ca o contra-epopee. Şi, în acelaşi timp, e o contra-dramă. Ea poate fi ataşată esteticii lui Bouvard şi Pécuchet, cînd se pregăteau să scrie viaţa ducelui d'Angoulême, şi a lui Flaubert însuşi, bineînţeles, cînd scria *Bouvard şi Pécuchet*.

A compune o stare înseamnă a pune personajul sau personajele într-o situaţie morală tragică şi, cum tragicul acesta e probabil culmea artei, s-ar părea că aici are romanul cei mai mulţi sorţi de a-şi găsi prilejul capodoperelor sale. *Prinţesa de Clèves* nu e atît compoziţia unei intrigi şi a unui caracter, cît a unei stări. D. Bourget, care a scris atîtea romane mediocre, a realizat poate, cu *Scadenţa*[28], cea mai pătrunzătoare operă a romanului în acest domeniu. Dar această compoziţie tragică nu aparţine romanului decît accidental, ea e principiul tragediei. Îşi are locul firesc în teatru. Forma aceasta care, aparent, ar trebui să fie cea mai înaltă formă a romanului e, în roman, excepţională şi precară. Aparţine altui gen, altui ordin.

Dacă opera compusă, echilibrată, în maniera franceză, pe care d. Bourget o opune romanelor dezordonate ale lui Tolstoi, ar reprezenta într-adevăr perfecţiunea romanului, cum se explică faptul că epoca noastră clasică, atunci cînd a cultivat romanul, i-a întors atît de deliberat spatele unei asemenea perfecţiuni ? D. Bourget citează cuvintele lui Melchior de Vogüé despre *Război şi pace* : „*Război şi pace* nu e un roman, e o *Sumă,* suma observaţiilor autorului asupra întregului spectacol uman". O *sumă,* cuvîntul e profund ; dar oare nu e tocmai de aceea un roman ?

Cele două secole clasice ale noastre au considerat şi ele romanul, în definitiv, nu ca pe o operă armonioasă, echilibrată, compusă şi compensată, ci ca pe o *Sumă.* Cunoaştem urmările *Cidului.* Care sînt cele ale *Prinţesei de Clèves? Marele Cyrus* şi *Clelia*[29] sînt *Sume,* ca şi romanul lui Rabelais, sume ale vieţii preţioase şi ale analizei sentimentale. Iar cînd în secolul al XVIII-lea apare o renaştere a romanului, ce sînt toate operele sale dacă nu *Sume?* O Sumă de evenimente e romanul lui Lesage ; unde e compoziţia strînsă din *Gil Blas* şi din *Diavolul şchiop*[30], dacă nu în interiorul fiecărui episod ? O Sumă sînt şi romanele lui Voltaire, cu toată scurta lor întindere : *Candide* şi *Zadig* nu constau decît într-o succesiune de episoade. Sume sînt romanele minuţioase şi răbdătoare ale lui Marivaux, *Viaţa Marianei* şi *Ţăranul parvenit*[31]. O Sumă e *Noua Heloiză,* compusă oarecum, cu francheţa formei sale epistolare, ca *Ana Karenina* ; *Manon Lescaut* abia de e o excepţie, iar de *Paul şi Virginia* pur şi simplu nu prea avem de ce vorbi aici.

Cauza se observă repede. Pentru perioada clasică, romanul nu e propriu-zis un gen. El alcătuiește, dedesubtul genurilor, un fel de mijloc comun, vag, un amestec, o confuzie, a cărei esență e tocmai de a fi un astfel de amestec, o astfel de confuzie. El se definește prin opoziție cu genul privilegiat, teatrul — tragedie sau comedie — al cărui principiu e unitatea și compoziția și care nu suportă, în ce-l privește, nici amestecul, nici dezordinea. Puteau fi scrise, cu un prilej sau altul, comedii „cu sertare" ; ca *Pisălogii* [32] sau ca *Mercurul galant* [33] ; dar sertarele nu erau mai puțin contrariul adevăratului teatru. Dimpotrivă, romanele lui Lesage, Voltaire, Rousseau sînt aproape romane „cu sertare" — *Diavolul șchiop* și *Zadig* în întregime. Nimic mai comod, într-adevăr, decît asemenea sertare, ca să faci o sumă, ca să-ți golești în ele buzunarele pline. Tragedie, comedie, pamflet, politică, muzică, istorie, agricultură, lacrimi, rîsete, toate acestea pot și trebuie să se succeadă în roman : amestecul de proză și versuri l-ar fi scandalizat pe Boileau oriunde l-ar fi găsit ; nu și în *Psyché* a lui La Fontaine de vreme ce acesta era un roman...

Ca să spunem de ce acest gen inferior a învins în secolul al XIX-lea genurile clasice, de ce romanul s-a revărsat peste întreaga proză, precum lirismul peste întreaga poezie, ne-ar trebui multe pagini de istorie literară. Dar în ansamblu principiul clasicilor era just. Orice roman implică un minimum de compoziție (plutirea nu e totuna cu incoerența) ; dar nici un roman nu poate realiza un maximum de compoziție : *O gospodărie de burlac, Tartuffe, Hamlet,* spune d. Bourget, sînt compuse. „Reprezintă tipuri de artă foarte diferite. Dar au un caracter comun... Amintiți-vă, prin contrast, de *Război și pace* și de *Ana Karenina*..." Din trei exemple de compoziție, d. Bourget, care spune că le citează la întîmplare, e silit să numească două aparținînd teatrului și asta mi se pare destul de caracteristic. O țesătură de roman e totdeauna mai suplă, mai nedeterminată decît aceea a unei opere dramatice. Romanul are timp. Teatrul, căruia clasicii îi acordau douăzeci și patru de ore, n-are timp. Un roman are spațiu și descrie. Dispariția în spațiu e interzisă tragediei. Estetica proprie romanului e tocmai, cum o văzuseră clasicii, o estetică a compoziţiei destinse, a timpului şi a spaţiului. *Prinţesa de Clèves* şi *Scadenţa* nu mi se par mai puţin capodopere, ci capodopere de estetică dramatică, după cum Sfînta Familie pictată de Michelangelo e o capodoperă de estetică sculpturală. Dovedesc, şi ele, înclinînd spre partea dramatică, plasticitatea, fuziunea sau confuzia genurilor pe care le implică romanul.

Aici e adevărata lui natură şi e foarte posibil să se întoarcă la ea din ce în ce mai mult. Un asemenea roman-sumă gen Tolstoi, pe care gustul popular francez l-a apreciat în *Misterele poporului*[34] şi în *Mizerabilii* şi din care Balzac a vrut, la urma urmelor, să ia pentru *Comedia Umană* măcar eticheta, ni l-a dat, la o scară cam redusă, *Jean-Christophe*. E drept că deocamdată i se cer romanului calităţi de disciplină şi de construcţie; poate se va observa că asemenea calităţi sînt dobîndite în măsura în care ieşim din roman, că ele aparţin teatrului sau discursului nemijlocit.

Şi dacă am stărui să le păstrăm rangul cel mai înalt, consecinţa ar putea fi ca romanul, genul victorios al secolului al XIX-lea, să fie subapreciat în secolul al XX-lea.

III

Preferinţele d-lui Bourget merg către romanul care demonstrează, către o zugrăvire a vieţii menită să ducă la o judecată asupra vieţii. Nu vreau să ajung la problema scopurilor morale ale artei, ci doar să reflectez la două probleme pe care d. Bourget le atinge în treacăt.

Una din cauzele pentru care, după părerea lui, Taine şi-a părăsit romanul e că nu-l simţea destul de obiectiv, că totdeauna se vedea îndărătul personajelor sale, explicînd, comentînd. Adevăratul roman era, pentru Taine, acela în care „chipurile trăiesc“, în care „lucrurile şi oamenii există ca obiecte concrete“, fără ca autorul să apară. Era estetica lui Turgheniev, a lui Flaubert, a lui Maupassant; d. Bourget nu crede că ar exclude estetica opusă aceleia pe care o preferă el şi nu îi e greu să citeze capodopere foarte puţin obiective, străbătute de comentariul autorului : *Adolphe*, *Sylvie*[35], romanele lui Balzac. „Un roman, spune el, nu e viață reprezentată. E viață povestită. Aceste două definiții sînt foarte diferite. Numai a doua e conformă cu natura genului. Dacă romanul e viață povestită, presupune un narator... Un martor... nu e o oglindă impasibilă, ci o privire care se emoționează, astfel încît însăși expresia acestei priviri face parte din mărturie.“ De pildă Balzac și Walter Scott. „*Colomba*[36], *Părinți și copii*[37], *Doamna Bovary* sînt și ele capodopere, dar prea periate, prea calculate. În zadar veți căuta țîșnirea, firescul perfect care se traduce, la Balzac în vervă, la Scott în bonomie.“

Evident, esențialul nu e să ai una sau alta din cele două teorii, ci să ai, fie într-una fie într-alta, geniu. Dar tocmai în estetica la care se raliază d. Bourget romanul apare, cu cea mai mare limpezime și din plin, ca acel gen mixt de care vorbeam adineauri. El apare aici intermediar între memoriile romancierului și imaginația sa. El ne aduce proaspăt și prezent acest adevăr psihologic că în orice memorie există imaginație și în orice imaginație — memorie. Cred totuși că randamentul estetic al acestei formule e, în cele din urmă, inferior randamentului celeilalte.

Mai întîi, se întîmplă aproape totdeauna ca autorul și personajele care coexistă în roman să se comporte în chip inegal de-a lungul duratei. Ca să rămînă de acord ar trebui ca geniul critic și geniul creator să fie, la autor, egale — ceea ce nu se întîmplă, ca să spunem așa, niciodată. Sau, mai curînd, ar trebui ca autorul, care se menține vizibil în romanul său, să fie un personaj la fel de interesant, nici mai mult nici mai puțin, ca personajele romanului însuși. Sînt convins că numai George Eliot realizează un asemenea dificil și perfect echilibru. Sînt foarte puține romane ale lui Balzac care să nu bată în negru, adică în care fie peripețiile foiletonești, fie comentariile întortocheate să nu ajungă a încurca și a întuneca figurile. Dimpotrivă, se întîmplă adesea ca umorul englez să aibă drept rezultat faptul că în roman chipul romancierului poate să trăiască într-un fel mai viu și mai durabil decît cel al personajelor sale : de pildă la Sterne sau la Dickens. La fel, ceea ce face încă miracolul și deliciul romanelor lui Voltaire sînt degetele acelea neobosite, de inteligență și de flacără, degetele acelea de zînă batjocoritoare totdeauna observate sub rochiile străvezii ale marionetelor lor, sub teatrul de păpuși din *Zadig* sau din *Naivul* (*l'Ingénu*).

Apoi (și ca urmare) *Părinți și copii, Colomba* și *Doamna Bovary*, cele trei romane pe care le citează d. Bourget ca exemple ale formei preferate de Taine nu au azi pe ele nici fir de praf, au rămas neatinse de timp, fără frunze uscate și fără ramuri caduce. Nici o operă a lui Balzac sau a lui Walter Scott nu și-a păstrat atîta puritate ; nici una care să nu-și aibă petele de rugină, acelea ale lui Balzac în deducerea adesea penibilă a evenimentelor, acelea ale lui Scott în convenția banală a caracterelor principale. Prezența materială a autorului îl împinge la vorbărie și la umplutură. Dimpotrivă, forma impersonală are meritul de a fi o școală, un efort, o disciplină. Romanul obiectiv cere imperios calitatea stilului. Probitatea materiei și aceea a formei sînt aici o unitate. Nu întîmplător stilul lui Walter Scott și al lui Balzac e discutabil și discutat, spre deosebire de stilul celorlalți trei.

În sfîrșit, faptul că autorul nu se revarsă cu dinadinsul în opera sa nu-l împiedică să fie prezent. Numai că această prezență e introdusă ea însăși ca o operă de artă. Se încadrează într-un personaj, iar culmea artei constă în a face din acest personaj un om viu ca și ceilalți, nu un *raisonneur*, un comentator și un dăscălitor, nu un Cléante[38] sau un Ryons, a-l plasa simplu într-un anumit punct de echilibru și de adevăr care să-l impună ca locțiitor al autorului. În *Părinți și copii* e unchiul Pavel. În *Colomba*, Mérimée, european cult care le prezintă unor europeni culți, amatori în același timp ironici și lacomi de emoții tari și de viață intensă, moravurile primitive ale Corsicei, i-a plasat drept delegați ai cititorilor săi și ai lui însuși pe colonelul englez și pe fiica sa. În *Doamna Bovary*, Flaubert, mai mult sau mai puțin conștient, a atins poate o notă și mai subtilă și mai pură a artei. Cum, acest roman amar, în care nu există decît

LAUBERT

nenorociți și imbecili, conține un personaj care să figureze gîndirea lucidă, prezența observatoare a autorului? Oare autorul s-ar mai afla și în altă parte decît în cele două „cuvinte ale autorului“ ce i s-au reproșat ca fiind contrarii principiului său: „Astfel stătea în fața acestor burghezi prosperi o jumătate de secol de servitute“ și în epitetul de la ultimul cuvînt al lui Charles: „E vina fatalității“? Da. Asemeni sculptorului german care se reprezintă ascultîndu-și opera, sub amvonul din Freiburg, Flaubert și-a personificat dacă nu propriul său eu, cel puțin metoda obiectivă al cărei fruct e romanul său, prin marele medic care sosește în ultima clipă la căpătîiul Emmei, doctorul Larivière. În aparență, acesta e inutil pentru roman după cum e inutil și în fața morții. El nu adaugă nimic la ceea ce dă viață romanului. Nu reprezintă nici o valoare de existență, ci valoarea inteligenței. El e, în acest ungher al romanului, idealul activ care face ca romanul să existe. Caleașca aceea, al cărei tunet se rostogolește spre casa Bovary pe pavajul din Yonville (îmi răsună încă în urechi fraza și zgomotul) e imaginea romanului; droșca *Leului de Aur,* droșca lui Sisif, urcînd și coborînd în fiecare zi coasta care leagă Yonville de centru, e imaginea romancierului. Doctorul Larivière doar a trecut. Numai Homais beneficiază de consultațiile sale — gratuite —, iar punctul final al romanului e panglica roșie a lui Homais. Ei, și? Dincolo de aceste din urmă pagini cititorul a văzut idealul pentru care, în biroul lui din Croisset, aplecat peste manuscrisul *Doamnei Bovary,* cu argila lui Homais frămîntată în mîini, Flaubert gemea, suferea și murea.

Cealaltă problemă ridicată de d. Bourget: ce deosebire este între literatura de idei și literatura cu teză (bineînțeles din punctul de vedere al romanului), se poate vedea că e, în ansamblu, cuprinsă în precedenta. „Literatura de idei, spune d. Bourget, e aceea care degajă din viața umană, considerată în adevărul ei, marile legi care o stăpînesc. Cea dintîi însușire a ei e realismul zugrăvirii. Scopul ei nu e de a demonstra cutare sau cutare teorie. Ea constată, apoi conchide. Literatura cu teză, dimpotrivă, subordonează adevărul zugrăvirii unei demonstrații date *a priori* în mintea autorului. Ea e idealistă în sensul rău al cuvîntului. Ea vine să amendeze realitatea. O alterează în vederea unui efect total care trebuie să se producă pentru a releva superioritatea cutărui principiu asupra altuia.“ Numai că d. Bourget își ia exemplele doar din literatura dramatică (Corneille și Musset, Voltaire și Hugo), a cărei optică e foarte diferită de aceea a romanului. Poate pentru că, dacă s-ar fi oprit la roman, ar fi trebuit să ia ca exemplu pentru literatura cu teză, pe care o condamnă, propriile sale opere. Știu bine că orice roman cu teză, *Etapa* și *Un divorț*[39] ca și oricare altul, e scris pentru ca cititorul mai întîi să constate, apoi să conchidă, sau mai curînd să accepte concluzia autorului. Dar, în realitate, această concluzie nu noi o tragem din roman, ci autorul și-a tras din ea romanul. D. Bourget și autorii de romane cu teză cred că nu au făcut decît un roman de idei, pentru că nu-i reprezintă neapărat drept oameni necinstiți pe cei ce, după ei, gîndesc fals, și pentru că profesorul Monneron e un om tot atît de cumsecade ca și profesorul Ferrand[40]. Dar Monneron și Ferrand nu întruchipează mai puțin concluziile autorului; dacă viața își dă sentința împotriva unuia și în favoarea celuilalt, e pentru că în roman ideile autorului, evenimentele dorite de autor au silit viața să-și dea astfel sentința. Amîndoi sînt niște *a priori* ca și confrații lor din toate romanele cu teză, ca și Claude Gueux[41] al lui Victor Hugo și chiar ca și Eudore din *Martirii*. Romanul cu teză îl silește pe cititor la o singură concluzie, și de aceea sunetul pe care-l scoate e mat, nu trăiește, nu se încheie cu accentul acela vital care este indeterminarea. Dimpotrivă, orice roman cu adevărat reprezentativ pentru viață îi solicită cititorului concluzii și un asemenea roman se comportă, de data aceasta, ca teatrul. Din *Poliect*, din *Fedra*, din cele două romane ale lui Stendhal, din *Căutarea absolutului*, din *Ana Karenina* sau din *Fum* capăt mai întîi o emoție de viață sau de gîndire, apoi emoția aceasta se răcește și se împrăștie într-o infinitate de concluzii posibile, ce variază cu fiecare epocă și pot varia cu fiecare spirit. Nu trebuie să spunem că opera de artă nu dovedește nimic. Ea e o capacitate, o disponibilitate de dovezi.

Dar nu e o dovadă. D. André Gide și-a pierdut pe bună dreptate răbdarea cu cei ce țineau ca *Poarta strîmtă*[42] să ducă la cutare adevăr și împotriva cutărei ordini de gîndire sau de simțire. El ne invita să conchidem noi singuri, să conchidem pe riscul nostru; dar nu voia ca romanul său să fie acuzat că a tras singur concluziile și că autorul s-a înhămat la o îndeletnicire de cititor, în loc să fie chemat și ridicat cititorul la o îndeletnicire de autor.

D. Bourget a adus astfel, ici-colo, dintr-o bogată experiență, cîteva elemente de discuție. Dar materia e evident prea amplă pentru ca, la rîndul meu, cu toată lungimea acestor pagini, să pretind a oferi altceva decît noi elemente de discuție, în marginea și în urma celor aduse de el. Discuția ulterioară nu va păstra poate mare lucru din ele, dar cum scopul acestor rînduri e însăși discuția, mă resemnez la ea și mă aplaud pentru ele.

1 august 1912

Simbolism și roman

Revue Critique a relevat următorul pasaj dintr-un articol al meu :

„Doctorul Larivière doar a trecut... Ei, și ? Dincolo de aceste din urmă pagini cititorul a văzut idealul pentru care, în biroul lui din Croisset, aplecat peste manuscrisul *Doamnei Bovary*, cu argila lui Homais frămîntată în mîini, Flaubert gemea, suferea și murea.“

În legătură cu care *Revue Critique* răspunde : „Ni se pare că d. Thibaudet găsește de cuviință să laude în *Doamna Bovary* meritele proprii unei povestiri moralizatoare. În ce ne privește, nu credeam pînă azi că acest gen de rebus sau de șaradă moralo-socială ar putea fi semnul unei arte foarte «pure» sau foarte «subtile»“.

E pur și simplu semnul artei. Puritate și subtilitate indică în acest caz calități echivalente cu acelea ale aerului și ale luminii, cînd alcătuiesc o atmosferă nobilă, cînd — fără să-și scoată în relief propria frumusețe — ele înfrumusețează și înalță lumea pe care o scaldă.

Ca să mă explic mai bine, ca să reliefez mai bine problema la care *Revue Critique* dorește să mă gîndesc (lucru pentru care îi mulțumesc) voi căuta mai întîi — ceea ce mi-e ușor — exemple de asemenea povestiri moralizatoare, de asemenea șarade și rebusuri ce ocupă, într-adevăr, un loc subaltern în artă.

La cel mai scăzut nivel se găsește, firește, arta alegorică. Într-adevăr, alegoria este un fel de rebus intelectual. Ea indică o excesivă candoare logică, nu concepe arta fără o armătură rațională și, de teamă ca nu cumva această armătură să fie scăpată din vedere, o face cît mai vizibilă, cît mai palpabilă. Chapelain, care se preocupase candid să colecționeze în *Fecioara* tot ce o putea acoperi de ridicol, nu s-a ferit nici de asta și a avut grijă să-și prevină cititorii că personajele sale reprezentau care lăcomia furioasă, care lăcomia senzuală, care Harul. În pictură, o școală germană a mers pe aceleași căi : Cornelius [1] și Overbeck [2] au trebuit să redacteze niște broșurele ca să le dea spectatorilor posibilitatea să se orienteze în alegoriile complexe ale tablourilor lor religioase.

Și totuși „nu există șarpe care..." și chiar șarpele alegoriei poate să placă. Nu numai că o operă poate fi frumoasă în ciuda alegoriei (personajul *Prefăcutul*, la Jean de Meung [3], e viu *deși* alegoric) ; dar poate să placă tocmai prin alegorie. Dacă un mare artist va încorpora în arta sa alegoria conștientă, el va ști să scoată din ea o anumită frumusețe. *Paradisul* lui Dante înalță un ordin de alegorii deasupra *Infernului* care e un ordin de patimi. Arta catedralelor atinge o mare frumusețe tocmai prin francheța, prin îndrăzneața părtinire pe care o arată alegoria. Cînd sculptorul înfățișează, peste drum de Biserica mîndră și dreaptă, Sinagoga cu ochii legați și sprijinită pe o trestie gata să se frîngă, nu despărțim în operă frumusețea execuției de frumusețea ideii. Această „şaradă" e măreață. Vitraliile de la Chartres înfățișează una și mai deosebită, cînd ni-i arată pe cei patru Evangheliști călare pe patru profeți de proporții uriașe : alegorie a concordanței dintre cele două Testamente.

E un fapt capital în istoria artei că orice artă creștină a fost astfel pătrunsă de alegorie. Un paradox, mai puțin ciudat decît s-ar părea, face ca o ipoteză absurdă să ducă la consecințe admisibile. Această ipoteză, născută la Alexandria, cu Philon [4], consta în aceea că îndărătul fiecărei istorii povestite într-o carte ebraică a Bibliei există un moment sau o idee dintr-o carte grecească și că istoria evreiască prezintă, alegoric și învăluit, acel moment sau acea idee. Cartea grecească însemna, pentru Philon, opera lui Platon. Pentru exegeza creștină, cartea grecească e Noul Testament. Dar esențialul e că o anumită formă de artă, care azi ni se pare inferioară, e văzută de antici drept arta însăși, la care recurge cuvîntul divin cînd vrea să inspire o carte. A descoperi alegorii, a i le atribui lui Dumnezeu a fost unul dintre exerciţiile obişnuite şi necesare ale gîndirii religioase. De aceea nimeni nu se gîndea că ar fi cu putinţă să te ridici mai sus, în arta literară sau plastică, decît producînd la rîndu-ţi, şi după tiparul dat ca model de Dumnezeu, o frumoasă alegorie. De aici una din cauzele care i-au dat esteticii evului mediu unul din caracterele ei, catedralei una din turlele ei ascuţite.

Mintea omenească a tras vreun folos de aici ? În Provenţa, cineva remarca odată (nu cumva un provensal ?) în faţa lui Gaston Boissier[5] că micii meridionali aveau mintea mai vie şi mai precoce decît şcolarii din Nord (?). „Nu-i de mirare, spuse Boissier, doar sînt bilingvi şi fac traduceri încă din leagăn !“ Era un fel de a vorbi al unui profesor de latină şi ar fi multe de spus despre aşa-zisele avantaje ale bilingvismului, dar e sigur că nimic nu trezeşte, nu mobilizează, nu stimulează mintea ca traducerile, fie şi inconştiente, fie şi trudnic lucrate. Dar ce e practica alegoriei decît practica traducerilor intelectuale ? Simbolica creştină a fost o şcoală în care mintea s-a exersat, s-a obişnuit să identifice un suflet îndărătul fiecărui obiect, să ghicească sub orice înveliş exterior rodul inteligenţei sau al iubirii.

De la alegorie pînă la simbol e diferenţa care e de la mecanic la viu şi de la simetrie la supleţe. O alegorie e expresia unor idei prin imagini. Un simbol dă prin mijlocirea unor imagini impresia de idei. Aceasta era deosebirea încă dintre alegoria cavernei şi miturile din *Faidon* sau din *Gorgias* ce se apropie mai curînd de simboluri. De altfel doar într-un limbaj literar destul de recent au ajuns atît de divergenţi termenii de alegorie şi de simbol.

Cu alte cuvinte, alegoria ni se înfăţişează sub forma unei intenţii nete, precise, amănunţite ; simbolul — sub forma unei creaţii libere în care ideea şi imaginea sînt indistinct contopite. Cele două noţiuni mai rămîn apropiate şi uneori abia de sînt deosebite. Cedar din *Căderea unui înger*[6] e o alegorie sau un simbol al umanităţii ? E conceput ca alegorie, dar tratat ca simbol. Însă *Faust* e un simbol. *Satirul*[7] şi *Casa păstorului*[8] sînt tipuri de poezie simbolică. În această ordine de idei, se poate spune în principiu că nota artei va fi cu atît mai pură cu cît simbolul va apărea mai puțin voit de autor, mai ghicit, mai descoperit, mai construit de către cititor. Frumusețea supremă a *Satirului* și a *Casei păstorului* constă tocmai în unda de poezie pură ce parcă trece dincolo de conștiința poetului, pătrunde ca o materie răcoritoare și fluidă în canalele inteligenței noastre, străbate ideea clară și se cristalizează deasupra ei într-o pură intuiție. Muzica, spune, cu aproximație, Leibniz, e exercițiul minții care face aritmetică fără să-și dea seama. Între simbol și alegorie e oarecum raportul și diferența dintre muzică și aritmetică.

Îmi cer iertare pentru acest lung ocol care poate nu era neapărat necesar, dar care mi s-a părut comod. Aș vrea într-adevăr să subliniez că : în genere orice artă mare implică, în afara și deasupra generalității sale, a necesarei sale idealizări, o anumită forță de simbolizare, care e fie consecința, fie un succedaneu al generalității, al idealizării. Dar, mai precis — și ajung acum la miezul problemei pe care voiam să o lămuresc și în jurul căreia pînă acum doar m-am învîrtit — am putea afirma aceste două legi :

Forța de simbolizare a unei opere e cu atît mai pură cu cît pare mai îndepărtată de simetria alegorică, cu cît implică mai multă sugestie și mai puțină expresie.

Forța de simbolizare a unei opere e cu atît mai înaltă cu cît materia acestei opere pare să implice, prin definiția și conceptul ei, mai puține posibilități de simbolizare, cu atît mai înaltă cu cît simbolul țîșnește mai direct din particular, din mijloacele proprii unei arte, fără intermediul unei generalizări intelectuale.

Toate acestea n-ar spune prea multe dacă n-am încerca să le precizăm prin exemple :

I. Melchior de Vogüé a scris, spre sfîrșitul unei onorabile cariere de literat, cîteva romane, poate și ele onorabile, dar neîndoielnic mediocre. Unul dintre ele mi-a rămas destul de prezent în memorie : *Morții care vorbesc*[9]. E construit cu oarecare înțelegere a meseriei. Dar impresia literară e analogă aceleia pe care o lasă un Cabanel[10] sau un Bouguereau[11] : o mînă moale, care n-a pipăit niciodată, sub carnea aparentă, un dedesubt. Or, ceea ce face opera banală de la primele pagini e că de îndată vedem limpede intenţia autorului de a simboliza şi goana lui după cele mai convenţionale şi mai previzibile forme ale simbolului. Elzéar, Bayonne, Rose Esther, Kermaheuc, Cantador sînt creaţi în faţa noastră, inventaţi şi crescuţi, ca să devină personaje reprezentative, prototipuri, etichete pe o serie. Şi e instructiv să observăm cum nu-şi ating ţinta asemenea simboluri premeditate. Théophile Gautier remarcă în *Groteştile* sale că, de cînd lumea, un singur copil s-a văzut crescut de părinţi nu cu ideea că poezia e o cale de pierzanie, ci, dimpotrivă, a fost din cea mai fragedă vîrstă hrănit ca să fie poet, plămădit din leagăn ca să se poată pune în slujba Muzelor. Acesta a fost Jean Chapelain (Gautier cam născoceşte, dar n-are importanţă). Îmi poftesc cititorul să se gîndească la asta. Şi-i dau faptul ca atare, fără să-i indic simbolul pentru ca, găsindu-l singur, să-l aprecieze mai mult...

Un alt exemplu de acelaşi fel. Romanele cele mai bune ale d-lui Louis Bertrand[12] le pun, bineînţeles, mult deasupra *Morţilor care vorbesc*; dar i s-a întîmplat şi lui să cultive acelaşi gen cu aceeaşi candoare ca preadistinsul viconte şi să-i pună şi el să vorbească, simbolic, pe nişte morţi destul de mecanici. Îmi amintesc de o operă masivă şi onestă în care d. Bertrand pretindea că scrie romanul Algeriei moderne şi care se cheamă *La Cina*. Operă de debut, pe care între timp autorul a depăşit-o mult. Prin Cina, o italiancă voinică şi aprigă, autorul voise evident să simbolizeze Algeria viitoare, rasa nouă, noua naţiune, de sînge latin. Bărbatul a cărui amantă e ea reprezenta conştiinţa algeriană de azi, confuză încă. Iar scena ce urma să se facă, scena gata făcută a romanului, era conflictul dintre Cina şi mama tînărului, şi acesta renunţa în cele din urmă la mama lui şi era vizibil că aventura sentimentală venea doar să împodobească un plan social. Asemenea simbol distinct, lipit şi brut ţine, pe cît se pare, de o artă destul de rudimentară. Gîndiţi-vă la un alt roman african, la acela al lui Flaubert. Şi în Salammbô e încorporată o existenţă simbolică, aceea a firii feminine orientale, sexul pasiv sub influenţe lunare, misticismul difuz pe care îl exală gineceele, religia senzuală a unei cetăți feniciene etc..., astfel încît fiica lui Hamilcar e tratată ca un simbol al Orientului după cum Cina d-lui Bertrand e simbolul Algeriei. Iar deosebirea rămîne mereu aceeași între opera vie, cu ecou indefinit, și opera artificială, mată, care se oprește la un contur, — între simbolul ce se dezvoltă, se amplifică, înflorește și simbolul preconceput, fixat, înșurubat.

II. Etichete ca *romantismul clasicilor* par azi tare copilărești. Totuși am putea nu fără motiv să folosim, în acest gen de limbaj, cuvintele *simbolismul realiștilor* care, deși parcă alătură antipozii, exprimă un adevăr. Realismul, orice s-ar spune, pentru gustul nostru format de trei literaturi clasice, nu capătă o valoare artistică decît dacă detaliile sale, particularitățile sale sînt semnificative în așa fel, încît să poată degaja forțe indefinite de sugestie, să poată apărea ca fețe vii ale unei întregi categorii. La fel, simbolismul pur ar fi, prin el însuși, ceva intelectual și descărnat; el nu-și poate găsi carnea estetică decît într-un realism precis și puternic. Și nu numai realismul și simbolismul se implică reciproc ca niște compensații mutuale, ci și deosebirea aparentă, opoziția primară a ideilor lor aduc în opera de artă una dintre acele disonanțe fundamentale ce-i dau noutate, relief, îndrăzneală, o arată în splendidul act al unei sforțări izbutite, o fac să descleșteze și să învingă, ca și în cazul rimei, cutare necesitate ce părea ineluctabilă. Priviți în literatură marile opere simboliste și veți vedea că secretul forței lor stă în sinceritatea acestei sinteze : cît de mult sînt hrănite *Divina Comedie* sau *Faust* de seva realității celei mai viguroase, uneori chiar a celei mai brutale ! *Jocelyn* [13], care e, la noi, capodopera epopeii familiale, a fost concepută ca operă simbolistă. E o sinteză a abatelui Dumont și a Cedarului căzut, a îngerului creat de Dumnezeu, învins prin propria-i voință, refăcut prin încercări și dureri. Iar viața estetică a Beatricei lui Dante nu e alta, nici aceea a lui Faust, pentru că Faust e, înainte de toate, Goethe însuși.

La fel, o operă realistă ajunge la nivelul ei desăvîrșit de artă cînd de la adevărul ei intens trecem firesc și necesar la o mare intuiție simbolică — de pildă cînd țăranii lui

Millet[14] nu par decît vibraţia umană a tainicului ogor, cînd gestul unui semănător e amplificat pînă la stele. Ce e, la prima vedere, mai departe de o asemenea simpatie atentă decît ironia seacă şi observaţia feroce ale unui Flaubert şi ale unui Maupassant ? Şi totuşi, dacă privim de aproape, marea lege e şi la ei aceeaşi : *Bulgărele de seu* depăşeşte anecdota prin aceeaşi desfăşurare şi aceeaşi măreţie ca *Doamna Bovary* şi *Salammbô*. Iar tipul artistic din care se trag acestea, opera exemplară a oricărui realism simbolic, e *Don Quijote,* — *Don Quijote* pe care *Doamna Bovary* îl transformă într-o versiune franceză. Şi sînt convins că expresia care ar face să pătrundem în chipul cel mai profund în miezul esteticii comune tuturor acestor romane e tocmai reflecţia care subliniază, în *Doamna Bovary,* în episodul sfatului agricol, momentul cînd i se înmînează bătrînei servitoare medalia : „Astfel, în faţa acestor burghezi prosperi stătea o jumătate de veac de servitute“. L-am amintit adineauri pe Millet. E o formulă pe care şi el ar fi putut-o adopta. Servitoarea Nicaise rămîne o servitoare zugrăvită cu aceeaşi grijă de adevăr ca un chip olandez. Dar Flaubert vrea ca ea să depăşească individualitatea, ca ea să sublinieze o jumătate de veac de servitute, să simbolizeze servitutea, iar simbolul, fireşte, ar şchiopăta, ar rămîne învăluit, dacă n-ar fi fost pus în lumină, în maniera lui Rembrandt (amintiţi-vă de *Cristul cu o sută de florini*), în faţa prosperităţii burgheze. La fel, fiica lui Hamilcar simbolizează, în faţa brutalelor şi gălăgioaselor mase de oameni ale Cartaginei şi ale mercenarilor, veacurile tăcute pe care le acumulează reveria mistică a Orientului. Acelaşi rezumat simbolic al veacurilor, tratat epic în *Ispitirea Sfîntului Anton,* feroce în *Bouvard.*

Într-o asemenea valoare simbolică se arată diferenţa dintre marele realism, în fond epic (Flaubert avea o călimară pentru *Odiseea* şi o călimară pentru *Margites*[15], dar în ambele avea aceeaşi cerneală) şi realismul anecdotic, adică dintre Flaubert şi Daudet, dintre Maupassant şi fraţii Goncourt. Putem aplica aceleaşi distincţii la romanul englez : realism anecdotic la Dickens, realism epic la George Eliot. După cum Ulise e tratat ca un simbol viu al grecului sau Emma Bovary ca un simbol viu al Franței, Tom și Maggie Tulliver simbolizează, cu o intensitate, cu un adevăr general ce niciodată n-a fost depășit, cele două tipuri ale sufletului englezesc. După cum *Odiseea* s-ar putea intitula : *În ce constă superioritatea grecilor*, *Moara de pe Floss* ar putea căpăta titlul unei cărți de mult uitate : *În ce constă superioritatea anglo-saxonilor*. Oare o comparație a *Doamnei Bovary* cu aceste lucrări (și ajungem astfel la limitele lui Flaubert) ne-ar duce la exaltarea, la renașterea „mîndriei franceze“ ?

Acum cîțiva ani, d. Seippel a scris despre noi (îi prezentam pe atunci străinului o fațadă stil Combes și o Franță măruntă) o carte nu prea binevoitoare, intitulată *Cele două Franțe*. El vedea în *Doamna Bovary* pe patul de moarte un simbol al Franței de atunci : agonizînd între republicani și catolici deopotrivă de vlăguiți și de uscați, ca Emma între farmacistul Homais și preotul Bournisien (cel din *Înmormîntarea din Ornans*). Încît întreaga problemă cuprinsă în aceste observații se reduce la aceasta : în ce măsură conținea opera lui Flaubert acest simbol ? În ce măsură e acesta doar un rezultat al ingeniozității d-lui Seippel ?

Flaubert)

Ar fi ridicol să presupunem că Flaubert a vrut să-l introducă în cartea sa. Dar nu-i decît verosimil și logic să vedem în opera lui Flaubert, vie și genială, ceva mai mult decît o creație de tipuri : o capacitate de simbol. E aici un hotar fluid, un tărîm nelămurit între indicațiile autorului și ceea ce ghicește și adaugă cititorul. E colaborarea aceea a autorului cu spectatorul sau cu cititorul care e pecetea necesară a oricărei arte supreme și în care partea fiecăruia nu ar putea fi stabilită printr-o distribuire artificială de concepte clare. Mă întorc deci la ceea ce am arătat : că valoarea unei opere simbolice constă nu atît în ceea ce realizează cît în ceea ce sugerează și că această sugestie e simbolul, inoperant dacă nu l-ai descoperit tu însuți.

III. Dar dacă acesta e un curent firesc al artei, trebuie să-l urmăm cu măsură și gust. Un fapt tipic a fost protestul pe care l-a formulat Ibsen la adresa celor ce dădeau dramelor sale o înaltă semnificație simbolică. Conștiința lui de artist îi spunea că operele sale organice, vii, erau ameninţate să fie roase, înceţoşate, îngheţate de exegezele necumpătate ce dizolvau orice acţiune în idei, toate personajele în imagini, orice întîmplare în simbol. El pretindea ca dramele sale să fie văzute şi apreciate ca drame şi chiar — exagerînd la rîndu-i în sens contrar — ca anecdote.

IV. Ca să ne întoarcem la exemplul care ne-a prilejuit aceste pagini : cred că ne e cu totul îngăduit să vedem în doctorul Larivière simbolul însuşi al acelui ideal de observaţie exactă care pune în mîna lui Flaubert desăvîrşita lui unealtă de romancier. Estetica de la care pleacă el e aceea a frazei pe care am citat-o despre „jumătatea de veac de servitute". Frază personală, ilogică fără îndoială într-un roman ce se vrea total obiectiv ; dar ce preţioasă perspectivă asupra idealului de artă în vederea căruia întreaga experienţă precisă şi actuală nu e decît un mijloc ! Prin această „servitute" se strecoară în romanul aspru o vînă de milă, deja rusească, la care Flaubert ţine, de vreme ce din ea va scoate *O inimă simplă*. La fel, doctorul Larivière, prin simpla lui prezenţă, face ca fragmentul de umanitate imortalizat prin *Doamna Bovary* să nu fie mărginit de cele două coloane heracleene ale prostiei — la dreapta Bournisien, la stînga Homais. Se ştie de altfel că Flaubert a vrut să-l reprezinte prin Larivière chiar pe tatăl său, omul care îi inspirase ideea ştiinţei şi sentimentul respectului : tot astfel Jocelyn, simbolul umanităţii căzute ce se urcă din nou la cer, e înainte de toate abatele Dumont.

În ce priveşte intenţiile formale ale lui Flaubert, în momentele de conştiinţă clară în care îşi crea personajele, încă o dată e limpede că nu le putem pătrunde. El a pus în eroii săi, ca un mare artist, acel principiu al amplificării care e viaţa însăşi. L-a lăsat să trăiască în noi, să trăiască prin noi, şi, în limitele unui gust discret, nu există pentru ei alt mod de a se amplifica şi de a trăi decît acela a cărui curbă am încercat să o discern şi ale cărui izvoare am încercat să le reamintesc.

1 noiembrie 1912

Compoziţia în roman

Din *Noile pagini de critică și de doctrină* ale d-lui Paul Bourget mărturisesc că n-am citit paginile de doctrină. Doctrina d-lui Paul Bourget e cunoscută de mult. Probabil că nu se va schimba nici de aici încolo. Și e sigur că în jurul ei s-a schimbat totul atît de mult încît fără îndoială ceea ce azi e luat cel mai puţin în serios la d. Bourget e doctrinarul. Nu se poate spune același lucru despre romancier nici, mai ales, despre critic. Am citit deci paginile sale de critică, și îndeosebi cele asupra artei romanului, cu toată atenţia ce li se cuvine și pe care o îndreptăţesc.

Am dori chiar, în privinţa aceasta, să fi scris nu pagini, ci o carte întreagă. Nu știu cîte romane va mai scrie d. Bourget pînă la sfîrșitul carierei sale ; dar, neîndoielnic, vor fi printre ele destule mediocre. E adevărat că romancierul, cînd începe un roman, nu știe niciodată dacă-i va ieși bine, mijlociu sau rău ; o dată ce ai tras vinul, îl bei și vezi sau simţi cum merge. În orice caz, ce știu sigur e că o carte despre *Arta romanului,* scrisă de d. Bourget, ar fi de cel mai mare interes și ar ocupa în opera lui un loc elegant și util. Cîte ceva putem de pe acum culege, în acest sens, din vechile ca și din noile sale *Pagini*.

Cele două volume ale primelor *Pagini* au apărut acum zece ani și am mai avut prilejul să relev și să discut ceea ce spunea d. Bourget despre o anumită calitate a romanului „fără de care nu există capodoperă deplină. Calitate pe care, cu un termen foarte modest, retorica clasică o numea compoziţie". El însuși se întoarce la această problemă în *Noile pagini,* iar punctul său de vedere nu s-a schimbat. Printr-o întîmplare excepţională, nu s-a schimbat nici al meu. Și cum putem vedea aici o problemă capitală a „retoricii", cum e chiar problema centrală a retoricii și cum trebuie din cînd în cînd să ne cufundăm din nou în retorică, aș vrea să reiau, după zece ani, aceeași problemă. N-am, în privința aceasta, nici autoritatea d-lui Bourget și nici măcar dogmatismul acela care e un fel de conștiință a autorității sale. Pătrund într-o problemă deschisă, pe care nu pretind să o închid, ba pe care țin, dimpotrivă, să o las deschisă. O *Artă a romanului,* adevărată, ar fi un fel de dialog ivit între Statele Generale ale romanului, cu cele trei ordine — romancierii, critica și publicul — cel dintîi fiind cel ce militează, al doilea — cel ce face rugăciuni, al treilea cel ce plătește. Îmi dau bine seama că rugăciunile noastre apar în fața celorlalte două ordine ca o tămîiere subtilă și zadarnică, în vreme ce starea a treia, în ce privește romanul, tinde să fie totul. Grație ei, de altfel, am căpăta mai curînd o nouă *Călăreață*[1] decît o *Artă a romanului.* O pricină în plus pentru clerul nostru, cît i se mai dă voie, să viseze la o asemenea *Artă,* cu tămîieri cînd opace, cînd străvezii.

„Există, spune d. Bourget, în afara elementului de adevăr, și un element de frumusețe în arta aceasta atît de complexă a romanului. Un astfel de element de frumusețe e, după părerea mea, compoziția. Dacă vrem ca romanul francez să-și păstreze rangul deosebit, tocmai această calitate trebuie să o păstrăm în operele noastre. O *Eugénie Grandet,* o *Colomba,* o *Doamna Bovary,* un *Germinal,* un *François, copilul găsit*[2], un *Nabab*[3], ca să citez la întîmplare cîteva cărți de tipuri foarte diferite, sînt remarcabile prin acea puritate a desenului pe care n-o veți găsi nici în *Wilhelm Meister,* nici în *Puritanii din Scoția*[4] sau în *Rob Roy,* nici în *David Copperfield* sau în *Moara de pe Floss,* nici în *Ana Karenina* sau *Crimă și pedeapsă.* Citez iar, așa cum îmi vin în minte, alte cărți de asemenea de primă mărime. Nu vom găsi în mai mare măsură această frumusețe a compoziției nici în *Don Quijote,* nici în *Robinson.* De ce să nu recunoaștem că insuficiența acestor viguroase povestiri stă tocmai în defectele ordonării lor? Și tocmai ordonarea limpede o admirăm la toți clasicii noștri. E o virtute națională pe care niciodată nu avem voie să o jertfim. Cînd examinăm povestirile romancierilor noi, vedem că ei se lasă uşor ispitiţi de impresionism...“

— Romanul francez e un roman bine compus. Numai francezii ştiu să compună. Un romancier care vrea să fie eminamente francez trebuie să ştie să compună. Un impresionist care nu compune nu prea e scriitor francez. Nu-i de ajuns să scrii în franţuzeşte, trebuie să compui în franţuzeşte. — Toate acestea, d. Bourget, ca bun tradiţionalist, le repetă după maeştrii săi de retorică, şi după ai noştri, după Brunetière, după Faguet. Aici face bloc întregul nostru trecut literar. Primele noastre exerciţii de scriere se chemau „compoziţii franceze“. Sentinţa „nu-i bine compus“ a căzut neîncetat şi mai cade încă, de la înălţimea catedrelor universitare, cînd pe capul unui elev de liceu, cînd peste o teză de istorie, cînd peste d-nii de Goncourt. Şi toate acestea, dintr-un punct de vedere, sînt folositoare şi îndreptăţite. Sînt idei cu vechime, idei considerabile. Dar putem, sîntem datori neîncetat, cum spune Gourmont, să le disociem. A disocia idei nu înseamnă neapărat a le distruge. Înseamnă a vedea mai întîi cum au fost ele asociate.

În 1912 scriam că, de îndată ce ieşim din generalităţi, din compoziţia sumară care constă în a avea un început, un mijloc şi un sfîrşit, din compoziţia aceasta ce există aproape în orice operă de artă, observăm că sensul cuvîntului e foarte diferit în fiecare artă în parte — în sculptură, în pictură, în literatură, în muzică. Remarcă prea evidentă şi care, prin ea însăşi, n-are cum să ne ducă prea departe. Dar, ca să ne mărginim la literatură, să vedem în ce condiţii şi în jurul căror genuri şi-a cristalizat retorica ideea de compoziţie.

În epoci precise şi numai în jurul a două genuri, adică în discurs şi în poemul dramatic.

Nu există discurs fără compoziţie. Experienţa ne învaţă într-adevăr că, dacă vrem ca argumentele noastre să intre în capul unui tribunal, al unei adunări, al unei mulţimi, trebuie ca aceste argumente să se strîngă laolaltă sau mai curînd să se rostogolească asemeni unui bulgăre de zăpadă, să se sprijine unele pe altele într-o progresie care să capete, pe cît posibil, caracterul unei progresii geometrice, care să sporească neîncetat convingerea şi să utilizeze cu maximă eficacitate un spaţiu restrîns de timp : restrîns mecanic, la greci, prin clepsidră, restrîns organic, pretutindeni, prin capacitatea de atenţie a unui auditoriu. De aici, ca în vasul fenician din *Economicul* [5], necesitatea unei ordini, în acelaşi timp artificiale şi vii, din care retorii sicilieni au făcut o adevărată artă. Această artă siciliană a retoricii, căreia logografii şi oratorii atenieni i-au dat apoi modelele şi căreia Aristotel, Cicero, Quintilian i-au extras legile şi observaţiile într-o veritabilă *Instituţie a oratoriei,* a rămas pînă azi arsenalul retoricii şi casa maternă a „compoziţiei". Compoziţie şi discurs — sînt aproape sinonime. Compoziţie latină sau franceză, în limbajul şcolarilor, e egal cu discurs latin sau francez. Catedrele de proză latină sau franceză, în universităţile noastre, se numeau altădată, sau se mai numesc şi acum, catedre de elocinţă latină sau de elocinţă franceză. Academia franceză decernează alternativ un premiu pentru poezie şi un premiu pentru elocinţă. E adevărat că elocinţa care ne conduce azi nu mai e aceea a lui Corax [6], a lui Tisias şi a pledoariei, ci aceea a lui Bossuet, şi a predicii, adică a celor trei puncte. Orice subiect poate şi trebuie să fie tratat în trei puncte — şi dacă vi se pare că nu ar implica decît două înseamnă că nu ştiţi „să compuneţi". Dacă vă lipseşte un punct, pierdeţi premiul pentru elocinţă.

În materie dramatică, compoziţia e la fel de necesară ca şi în materie oratorică. O piesă prost întocmită e o piesă proastă, adică o piesă proastă pentru spectator. *Poetica* lui Aristotel legiferează compoziţia dramatică precum *Retorica* legiferează compoziţia oratorică. Înflorirea teatrului în Franţa a fost însoţită de o înfrunzire a *Poeticelor* sau a *Dramaticelor,* de la abatele d'Aubignac pînă la Sarcey, în care problema capitală era aceea a regulilor de compoziţie : aici se vorbea despre închipuire, dincolo se vorbea de prosopopee, aici despre alcătuirea scenelor, dincolo despre peroraţie, aici despre expunere, dincolo despre exordiu etc...

Dimpotrivă, iată celelalte două mari genuri, şi anume epopeea şi poezia lirică. Pretinsele reguli de compoziţie epică, aşa cum le reproduce Horaţiu, sînt ferestre false, degeaba încercate de critici; au și fost repede compromise. Adevărul e că nici una dintre cele trei mari epopei antice, *Iliada, Odiseea, Eneida,* nu comportă o veritabilă compoziție. Din *Oedip Rege* nu poți să scoți nici o scenă, dar poți să tai, fără să le faci mai puțin epice, sau mai puțin limpezi, jumătate din *Iliada,* din *Nostoi,* din *Mnesterophonia*[7] sau din *Eneida.* Sînt frumoase fie cu douăzeci și patru fie cu douăsprezece cîntece. Ar fi frumoase și cu patruzeci și opt, și cu șase. Compoziția nu e o parte esențială a poeticii lor. Nu-i același lucru cu părțile lor luate separat: episodul lui Ulise la Polifem, al lui Priam în cortul lui Ahile sînt capodopere de compoziție (a căror lecție nu va fi pierdută pentru drama satirică și pentru tragedie). Să reținem această diferență. Ne va sluji de îndată.

În sfîrșit, cînd e vorba de poezie lirică, nu mai e ridicată la rangul de maximă compoziția, ci lipsa de compoziție. Poate că la nici o teorie n-a ținut Boileau atît de mult ca la aceea a frumoasei dezordini în materie de lirism înalt. El stăruie cu toată puterea asupra ei în operele sale critice în proză și, ceea ce e mai grav, încearcă să o pună în aplicare în a sa *Odă despre luarea Namurului*. Știu bine că Brunetière și Faguet au crezut că marile ode ale lui Lamartine și Hugo erau admirabil compuse. Totuși cuvîntul nu mi se pare că e potrivit. Compoziția, distribuirea materiei, planul, sînt, pentru un discurs sau pentru o dramă, o indispensabilă lucrare pregătitoare. Dar în vreme ce un poet liric ar întreprinde o asemenea pregătire, l-ar părăsi inspirația; revenindu-i, ar trebui apoi să se izbească de barierele unui cadru artificial care nu i s-ar mai potrivi. Dimpotrivă, ea își construiește planul pe măsură ce se realizează, precum ființa vie își construiește, crescînd, scheletul pe care se sprijină. Există, firește, o ordine în *Revoluțiile,* în *Celei ce a rămas în Franța*[8] sau în *Întoarcerea Împăratului*[9], o ordine mai curînd decît o frumoasă dezordine; dar ordinea, aici, nu înseamnă plan: e o ordine spontană, formată de inspirație, în vreme ce se scria poemul. Și ar fi, neîndoielnic, un abuz de cuvinte să o comparăm cu ordinea unei predici a lui Bossuet sau a unei tragedii de Racine.

Faguet, scriind despre *Ulmul din alee*[10] (articol cuprins în *Propos littéraires*[11]), spune că această carte „își are defectele care țin de o absență a compoziției prea absolută chiar pentru o fantezie". Veșnica notă, cu cerneală roșie, care mișună pe temele școlare! Fericită absență a compoziției, care ne dă posibilitatea să deschidem *Ulmul* la orice pagină, ca pe Montaigne sau pe La Bruyère! Citim cărțile compuse, dar le recitim pe cele ce nu sînt compuse. Or, după un an sau doi, vorbind despre *Manechinul de răchită*[12], iată-l pe Faguet[13] opinînd că e o minune de compoziție pentru că e „într-o progresie bine supravegheată și măsurată. D. Bergeret, nemulțumit, fără să fie și furios, că a fost „vulcanizat"[14], își alungă nevasta; dar, cum e o fire slabă, o alungă de trei ori. Se răzgîndește. Un pas, pe urmă încă unul, mai apăsat, apoi încă unul, definitiv. O alungă, mai întîi, în persoana manechinului de răchită pe care ea își proba rochiile și pe care îl aruncă pe fereastră. O alungă apoi în persoana servitoarei devotate care-i lua apărarea stăpînei. În sfîrșit, o alungă pe ea însăși — iată o admirabilă compoziție". Foarte just. Dar ce e compoziția aceasta? O compoziție de roman? Nu. Mult mai curînd o compoziție de teatru. Sigur, numai d. France ar mai fi atît de incapabil ca d. Bergeret să gîndească teatrul. Dar iată că, puși în fața celei mai comice situații posibile pentru țara galilor, în fața încornorării, amîndoi reacționează comic, fac comedie, teatru. „Un pas, pe urmă încă unul, apoi încă unul" — e însăși mișcarea dramatică. Recitiți *Manechinul*. A existat ideea absurdă a transpunerii pe scenă și chiar pe ecran a *Crinului roșu*[15]. Sînt departe de a stăpîni repertoriul teatrului contemporan; dar nu cred că vreun industriaș al adaptărilor să se fi gîndit la scenarizarea *Manechinului*, pe care totuși e destul să-l arunci în aer ca să-l vezi căzînd înapoi pe scenă, mișcîndu-se pe ea, implicîndu-și cele trei acte, făcîndu-și cei trei pași. Îl avem pe *Încornoratul închipuit*. Îl avem pe *Încornoratul măreț*, îl avem pe *Dardamelle* sau încornoratul glorios, Tartarinul breslei. Cu d. Bergeret l-am avea și pe *Încornoratul șiret*, pe Ulisele marii armate. Și astfel, cu mîna lui, Faguet îi pune cărții apostila: „Bine compus". Rețineți că și cîteva romane ale d-lui Bourget au fost astfel, și din aceleași pricini, îndreptate de la sine spre teatru, unde rezistau mai bine decît tablourile episodice adaptate după romanele fraților Goncourt, ale lui Daudet, ale lui Zola.

Dacă ne mărginim la vechile noastre genuri ne dăm seama că, de fapt, compoziția, în înțelesul deplin al cuvîntului, de compoziție preconcepută, s-a născut din nevoile a două genuri deosebite, înfloritoare în epoca noastră clasică : din dezvoltarea oratorică și din opera teatrului. Ce putem spune despre genul care tinde azi să le absoarbă pe celelalte — adică despre roman ?

Să reținem mai întîi că dacă d. Bourget îi îndeamnă pe romancieri să se închine îndeosebi în fața altarului sfînt care e compoziția, se pare că el predică pentru propriul lui sfînt. Nici un romancier nu compune într-un fel atît de îndemînatic, atît de curat, atît de vădit ca el ; calitatea pe care în nici un caz nu i-o putem tăgădui e soliditatea construcției : sînt în ciorba lui multe zarzavaturi luate din grădinile lui Taine, Balzac sau Walter Scott, dar zarzavaturile acestea, amestecate cu pîine neagră, dau o mîncare groasă, substanțială, hrănitoare, aș spune chiar bună pentru un țăran din Auvergne : ciorbă care, firește, nu-i semnată Montagné [16], dar în care lingura nu se scufundă, care îți umple bine stomacul și pe care mărturisesc că o mănînc cu mare poftă aproape de fiecare dată cînd d. Bourget își publică un nou roman. În aproape toate cărțile d-lui Bourget recunoști omul care a comentat cîndva *Contiones,* care a gîndit împreună cu Taine și cu Brunetière și care e unul dintre puținii scriitori de azi ce-și face retorica vizibil și leal. Oricine are gustul și sentimentul tradiției franceze, cu fondul ei vechi și cu țesătura ei trainică, îi poate fi recunoscător. Un roman al d-lui Bourget e compus ca un discurs al lui Titus Livius sau ca o tragedie clasică. Dar asta oare nu înseamnă că un roman al d-lui Bourget ne apare nu atîta ca un pur roman cît ca o cimentare romanească a celor două genuri înzestrate cu compoziție, adică cel al oratoricului și cel al dramaticului ? D. Bourget are un stil oratoric și chiar un scop oratoric, ca și Taine, ca și Brunetière. *In narratione* *orator*. El scrie romane cu teză ca să dovedească şi ca să convingă, ceea ce e o sarcină de orator. Povestea capătă la el de la sine forma discursului, a unui val care se rostogoleşte, a unui ansamblu în marş, ba chiar într-un marş ordonat metodic, era să spun milităreşte. Dar oratoria singură n-ar da nimic dacă d. Bourget nu i-ar alipi tocmai un har dramatic, al situaţiilor, al crizelor : talentul expunerii, arta pregătirilor sînt la el vizibile, poate prea vizibile ; scena trebuitoare, de obicei o mare scenă de explicaţii, e şi ea introdusă fără greş la locul potrivit, tot atît de bine ca la Sardou[17] sau la Henry Bataille[18]. Nu lipsesc nici castanii lui Figaro, unde ajung să-şi taie drumul toate personajele, fie din întîmplare, fie prin însăşi mişcarea şi logica operei. Cînd spunem că d. Bourget ştie admirabil să compună înseamnă, aşadar, a spune că, prin el, romanul alunecă în acelaşi timp în oratoric şi în dramatic. Acest caz, care îi e propriu, acest caz Bourget, oare nu-l ridică d. Bourget, printr-un miraj firesc şi printr-o proiecţie a propriei sale naturi, la rangul de regulă şi de obligaţie a romanului, cînd dizertează despre arta sa ?

El citează drept exemplu de „compoziţie" : *Eugénie Grandet, Colomba, Doamna Bovary, Germinal, François, copilul găsit, Nababul*. E adevărat în ce priveşte *Colomba* şi *François* ; e mai puţin adevărat în ce priveşte *Eugénie Grandet* şi foarte puţin adevărat în ce priveşte *Doamna Bovary, Germinal, Nababul*. Cele trei romane din urmă sînt, dimpotrivă, formate din episoade, toate interesante, dar în aşa fel, încît am putea suprima cîteva dintre ele sau le-am putea adăuga altele fără ca lucrarea să-şi piardă semnificaţia. La fel stau lucrurile cu romanele pe care d. Bourget le declară prost compuse : *Wilhelm Meister, Puritanii, David Copperfield, Moara de pe Floss, Ana Karenina, Crimă şi pedeapsă*. Cred că orice minte neprevenită ar recunoaşte că ritmul şi dispoziţia *Doamnei Bovary* se apropie mult mai mult de cele din *Ana Karenina* decît de cele din *Colomba* şi din oricare dintre romanele, atît de bine compuse, ale d-lui Bourget. Tolstoi ne spune că, pe cînd scria *Ana Karenina*, avusese mari pierderi la jocurile de noroc şi, cum romanul i se plătea cu pagina, a hotărît să-l lungească pentru a-şi scoate banii. Aşadar, dacă Tolstoi ar fi avut mai des noroc la cărţi, *Ana Karenina* ar fi fost mai scurtă. Ar fi fost mai bună sau mai puţin bună ? Cu neputinţă de spus. În orice caz ar fi fost tot *Ana Karenina*. E un fapt că imensa majoritate a marilor romane europene, a acelora ce fac parte din viaţa noastră ca însăşi istoria noastră, individuală sau naţională, nu sînt „compoziţii", oratorice sau dramatice, ci viaţa care se creează singură printr-o succesiune de episoade.

„Noi, strigă d. Bourget, admirăm această limpede ordonare la toţi clasicii noştri, la Corneille ca şi la Racine, la Molière ca şi la La Fontaine, în *Prinţesa de Clèves* ca şi în *Candide* şi în *Manon Lescaut*. E o virtute naţională pe care niciodată n-o vom jertfi." O, naţionalism primejdios ! Cu un astfel de raţionament, Academia Franceză, paznica „virtuţii naţionale" şi a tradiţiei franceze, i-a exclus, după Balzac, pe aproape toţi marii romancieri francezi, pentru că *Doamna Bovary* nu e „compusă" ca un discurs al ducelui de Broglie sau ca un studiu de Brunetière, pentru că *Numa Roumestan*[19] nu are construcţia *Theodorei*[20] sau a lui *Célimar, preaiubitul*[21]. Romancierul nu are de ce să compună, ca oratorul, ci poate să dispună, ca viaţa însăşi, cu care colaborează şi pe care o imită. Pe cine citează d. Bourget ? Corneille, Racine şi Molière, care sînt oameni de teatru, La Fontaine care e un povestitor, *Prinţesa de Clèves* şi *Manon Lescaut* care sînt nuvele, *Candide* care e pur şi simplu o succesiune de scene şi de cuvinte menite să dovedească ceva. Unde e, aşadar, romanul ? Romanul, gen nou, îşi doreşte virtuţi, naţionale sau nu, pe propria lui măsură — şi nu virtuţi care au fost şi în slujba altora.

S-a mai spus adesea acest lucru. Dacă romanul descinde mai mult sau mai puţin din epopee, el ocupă la noi locul pe care-l are în alte civilizaţii poemul epic. Şi, cum am văzut, poemul epic nu cere de loc o compoziţie oratorică sau dramatică. *Odiseea* are 24 de cînturi. Ar fi putut să fie, ca şi *Ana Karenina,* mai lungă sau mai scurtă, după fantezia celui ce le-a reunit. Ar fi fost oricum *Odiseea*, viaţa iscusită a trestiei gînditoare şi active, mai tare decît natura şi decît soarta. Dar încercaţi să scoateţi momentul confirmării din *Pro Milone* [22] sau un act din *Poliect !*

Epopeea nu impune compoziţie. Numai episoadele din care e formată o cer. Căci sînt alcătuite din discursuri şi din scurte povestiri. Iar discursul e compus, povestirea scurtă e compusă. Şi în *Odiseea* lui Victor Bérard se vede perfect în ce măsură e legat episodul homeric de cele două genuri vorbite şi compuse : discursul drag grecilor şi reprezentarea dramatică. Ca şi epopeea, romanul e alcătuit din episoade, menite toate să prezinte aceleaşi personaje şi oferind tot atîtea secţiuni în acelaşi flux al vieţii. Iar episoadele, în ce le priveşte, cer o compoziţie, de care nu se lipseşte nici un mare romancier. Nimic nu-i mai presus de compoziţia sfatului agricol în *Doamna Bovary*. Episoadele lui Dickens şi Eliot, ale lui Tolstoi şi Dostoievski se desprind, sau mai curînd se prind, în acelaşi mod.

Dar există un gen în care episodul e singur, trăieşte pentru el însuşi şi deci în care compoziţia e totul : nuvela. Cine o spune — şi foarte bine ? D. Bourget însuşi. „Materia nuvelei, scrie el, e un episod, aceea a romanului — o suită de episoade. Episodul pe care îşi propune să-l zugrăvească, nuvela îl desprinde, îl izolează. Episoadele a căror suită fac obiectul său, romanul le aglutinează, le leagă la un loc. El acţionează prin dezvoltare, nuvela prin concentrare. Episoadele romanului pot fi toate mărunte, aproape neînsemnate. E cazul *Doamnei Bovary* şi al *Educaţiei sentimentale*. Episodul tratat de nuvelă trebuie să fie intens semnificativ."

Foarte adevărat. Dar de ce, sub eticheta de „compoziţie", împrumutată din retorica clasică, d. Bourget reuneşte cele două operaţii contrarii, aceea a nuvelei care concentrează şi aceea a romanului care întinde şi disperseazǎ ? Romanul, spune el, „aglutinează şi leagă la un loc" episoadele. Fie. Dar romancierul nu compune un roman cum îşi compune episoadele, cel puţin un romancier care e pur romancier, nu orator sau dramaturg. Un romancier, după ce şi-a conceput embrionul personajelor sale, trăieşte cu aceste personaje, se lasă purtat de exigenţele vieţii lor, se fereşte să le trăiască durata înainte ca ele însele să şi-o fi trăit. Criticii cu principii condamnă sfîrșitul lui Julien Sorel care ucide din răzbunare în vreme ce „caracterul“ său e ambiția, sau sfîrșitul Emmei Bovary care se sinucide din cauza preocupărilor bănești, cînd „caracterul“ ei o clasează în preocupările amoroase ; ei reproșează pur și simplu, aici lui Stendhal, dincolo lui Flaubert, că au lăsat viața să se formeze, să se depună și să se încheie întocmai ca în realitate și cu un tact de romancier care creează, în loc să o facă să conchidă cum conchide un discurs menit să demonstreze. Experiența ne arată că un anumit ideal de „compoziție“ clasică, aplicat la caractere și la operă, trebuie să fie considerat ca o primejdie și ca un dușman al romanului : citiți un roman scris de către un *scholar* ca *Étienne Mayran* al lui Taine ! „Învățați-vă să compuneți“ — spune d. Bourget, acesta e „sfatul pe care o critică binefăcătoare l-ar da tinerilor scriitori“, prea pur impresioniști. Cred că s-ar cuveni să fim cît se poate de prudenți dacă vrem să practicăm asemenea binefaceri.

Sainte-Beuve, în articolul pe care l-a scris la moartea lui Balzac, spune : „Sînt trei lucruri de considerat într-un roman : caracterele, acțiunea, stilul“. El nu folosește, în această tablă de valori juste, cuvîntul *compoziție*. Dar peste trei pagini scrie : „D. Eugène Sue e poate egalul d-lui de Balzac în invenție, în rodnicie, în compoziție“. Compoziția și-a găsit locul printre cele trei calități, mai curînd inferioare, prin care un Eugène Sue poate depăși un Balzac.

În realitate, sînt două mari diviziuni ale artei literare : arta pentru care timpul e măsurat și arta care dispune liber de timp. Discursul, conferința, teatrul, nuvela sînt genuri foarte diferite, dar care au acest caracter comun de a fi constrînse să utilizeze un minimum de timp pentru un maximum de efect. De aici necesitatea și legile compoziției. Dimpotrivă, lirismul, epopeea, romanul, dispun de timp cum dispune natura însăși. Același sentiment, dragostea unei femei, melancolia morții, poate fi exprimat într-un sonet, dar și într-un lung poem liric, într-o culegere lirică, într-o duzină de culegeri lirice. Un Pindar sau un Stesikoros nu puteau cînta sau să-i pună pe alții să cînte prea mult în fața auditorului lor, dar un Shelley sau un Hugo pot cînta indefinit aceleași lucruri pentru cititorii lor. Epopeea se poate răspîndi liberă — și romanul de asemenea. Vedeți succesul de care s-au bucurat în public lungile romane; romanele totale, care nu dau impresia de ordonare și de compunere, ci de lung fluviu curgător: *Mizerabilii*, marile romane rusești, *Jean-Christophe*, *Familia Thibault*... Porbabil acesta e genul suprem al romanului. „Critica binefăcătoare" n-ar putea să producă asemenea opere ciclice. Ea poate cel puțin să le surîdă și să le dea binețe, să le sfătuiască să nu se sperie în fața vechiului. „Nu-i bine compus!" Asta ne face plăcere. Dar sîntem totuși datori să-i fim recunoscători d-lui Bourget pentru critica aceasta tehnică pe care i-o laudă atît de drept d. Charles Du Bos la sfîrșitul *Aproximațiilor* sale: critică tehnică, critică a genurilor, pe care d. Bourget o preia parțial de la Brunetière, pe care fiecare generație e chemată să o modifice, să o rectifice, și a cărei tradiție și gust ar fi bine să nu le lăsăm să se piardă.

1 noiembrie 1922

REFLECȚII DESPRE LITERATURĂ

Discuţie despre modern

Prezentul literaturii noastre nu se mărgineşte la anul în care trăim. E destul de greu să stabileşti, în acest domeniu, hotare precise, dar se pare că întreaga perioadă literară din ultimii cincizeci-şaizeci de ani prezintă caracterele unei perioade contemporane în bloc, şi că, prin urmare, judecăţile în privinţa ei nu pot fi, deocamdată, decît precare şi nefundamentate. Sau, mai degrabă, încă nu constituie obiectul unor judecăţi propriu-zise, ci al unor rechizitorii şi pledoarii care, de altfel, se pot apropia, după împrejurări şi după critici, din ce în ce mai mult de judecată, ajungînd chiar să-i furnizeze spiritul şi litera de mai tîrziu. Dar, la urma urmelor, e vorba aici de două funcţii deosebite. Cei mai buni avocaţi nu sînt şi cei mai buni judecători. Critica trecutului e o critică de judecăţi ; critica prezentului, o critică de acuzare şi apărare. Nisard, Sainte-Beuve, Brunetière, Lemaître au fost judecători excelenţi în materie de literatură a secolului al XVII-lea ; dar, ca procurori, primul a eşuat în rechizitoriul contra romanticilor, al doilea s-a prăbuşit cînd a vrut să-şi folosească autoritatea de bun judecător spre a obţine o hotărîre de condamnare pentru Balzac, al treilea, admirabil exeget al lui Bossuet, şi-a ridicat de-a dreptul burlesc braţele prea mici împotriva lui Baudelaire, iar dacă al patrulea a avut norocul şi puterea să-i zboare capul lui Georges Ohnet, în schimb agitaţiile lui împotriva lui Verlaine şi a lui Mallarmé n-au stîrnit decît vînt. Dar poate greşesc şi eu anticipînd şi dînd drept consacrată, din cauza convingerii mele individuale, judecata asupra lui Verlaine şi Mallarmé : nu putem conta pe ea decît abia peste vreo treizeci de ani. Trecerea în domeniul public, la cincizeci de ani după moartea autorului, indică destul de just ceasul adevăratei judecăţi. Am avut un exemplu cu adevărat tipic în semicentenarul morţii lui Baudelaire. Se poate spune că aici a intervenit judecata, adevărata judecată. Critica universitară, al cărei rechizitoriu neîntrerupt l-a urmărit pe Baudelaire cu o încăpăţînare nemaipomenită, a pierdut procesul, categoric şi definitiv. Şi dacă acest caz e tipic, nu e şi unicul : critica universitară, atît de remarcabilă în alte privinţe şi al cărei ultim protagonist va fi fost poate Faguet, a apărut aproape totdeauna, faţă de cei vii, eronată, măruntă sau plată.

Se va înţelege, aşadar, că, întrucît „contemporanul" se întinde încă destul de mult în trecut, de exemplu chiar pînă la autorii morţi în ajunul războiului din 1870 sau imediat după el (între 1869 şi 1872 a avut loc o adevărată lichidare, cu moartea lui Lamartine, Sainte-Beuve, Gautier, Michelet, Mérimée[1]), această contemporaneitate rămîne obiect de rechizitoriu şi pledoarie şi nu le-am putea încă da, acestor rechizitorii şi acestor pledoarii, calificativul de judecată. Să nu le atribuiţi, deci, rîndurilor ce urmează, o pretenţie de autoritate judecătorească ; dar nici să nu vă aşteptaţi ca eu să recunosc o astfel de autoritate rechizitoriilor cam capricioase care, cred, impun o ripostă.

★

BAUDELAIRE

De la Baudelaire şi fraţii Goncourt există în literatura franceză un „modernism" care nu intră în nici o categorie, clasicism, romantism, realism, simbolism, dar care le străbate pe toate, dublîndu-le uneori pe cele trei din urmă (chiar şi pe cea dintîi : gîndiţi-vă la unele aspecte ale lui Baudelaire), iar alteori opunîndu-li-se. Oricare ar fi forma artistică pe care o îmbracă, el o întemeiază pe convingerile, mărturisite sau latente, că modernul, cel mai modern, cel mai diferit de tradiţional, trebuie să fie căutat sau preţuit drept ţelul cel mai rîvnit al artei — şi că acest modern, ca şi tradiţionalul căruia i se opune, poate constitui un ansamblu, un sistem, o ordine teoretică, o formulă de artă completă şi rodnică. De aceea el se afirmă nu numai prin opere, ci şi printr-o critică de sprijinire a acestor opere. E firesc ca o critică normală, al cărei ţel e de a identifica şi a stabili o tradiţie, să lupte cu înverșunare nu numai împotriva modernilor, cum a făcut-o întotdeauna, ci și, mai ales și îndoit, împotriva modernismului. Dacă Baudelaire și frații Goncourt au fost, dintre toți inovatorii, cei mai constant uriți de critica profesională, e și pentru că n-au fost doar moderni, ci și teoreticieni ai modernismului. Și cum formele extreme ale modernismului, ca și cele ale tradiționalismului, sînt patologice, cum unele pot ajunge destul de repede o isterie, iar celelalte o scleroză, ne putem da seama cît de perimate vor fi, în afara obișnuitelor opoziții dintre două generații sau două formații spirituale, discuțiile de acest gen.

Nu înseamnă că azi ne aflăm în acest stadiu. Bătăliile critice de odinioară s-au potolit, și asta atît prin vlăguirea criticii înseși cît și prin raritatea marilor protagoniști ai artei. Nu mai au loc decît hărțuieli între tiraliori. Dar aceste hărțuieli au loc pe aceleași linii de luptă și între aceleași partide ca și marile bătălii. Le-am putea releva cu folos.

În numerele din 1 și 15 februarie ale revistei *La Minerve française*[2], d. Gonzague Truc[3] și-a intitulat *Despre cîteva deformări ale artei literare* o serie de atacuri foarte vii împotriva unui număr de scriitori de azi. Merită să fie remarcate și discutate pentru că nu reprezintă explozia unei fantezii individuale, ci se sprijină pe principiile și se exprimă în termenii obișnuiți ai criticii tradiționale. În plus, *La Minerve française,* deși dovedește, prin critica ei, o maleabilitate vie și o inteligență mobilă, s-a consacrat pînă acum, în genere, unei restaurări a disciplinei sau anumitor discipline clasice. Fără a pretinde să judecăm o teorie a neoclasicismului, nici să deschidem o dezbatere pe o temă atît de complicată, e poate util să verificăm aici elementele dispersate ale unei dezbateri viitoare pe care le-a introdus oarecum la întîmplare și fără pretenție sistematică autorul acestor două articole. Vom putea astfel scoate în evidență, față în față cu „unele deformări ale artei literare“, și unele deformări ale criticii.

D. Truc înțelege prin deformări ale artei literare formele de artă care nu-i plac, adică, în genere, cele ale modernismului. Și pune deformările acestea pe seama a două cauze principale. E vorba de scriitorii care se țin cuminte de moda vremii lor şi de faptul că nu există o critică în stare să le arate abaterile şi să-i întoarcă pe calea cea bună. Aşadar, totu-i foarte tradiţional. Recunoaştem aici argumentele d-lui Maurras din *Viitorul inteligenţei*[4]. Ceea ce ne interesează e să ştim la ce scriitori le aplică d. Truc.

Supunerea la modă, înclinarea de a se lăsa dus de un curent facil, d. Truc le identifică în d. Henry Bordeaux[5]: nu-i o mare descoperire, nici cine ştie ce pricină de indignare. D. Truc, la rîndul lui, se lasă dus, în acest caz, de un curent destul de facil. Dar una din concluziile la care îl duce acest curent ne face să presimţim toată candoarea şi pripeala din judecăţile sale: „Geniul lui Flaubert — să avem curajul acestei recunoaşteri — n-a fost mult mai vast decît cel al d-lui Henry Bordeaux. Dacă însă îl domină pînă într-atît încît orice proporţie între ei se frînge, e pentru că a fost credincios unui cult pe care d. Henry Bordeaux îl ignoră... El n-a adus jertfe modei, iar moda l-a cruţat“. Iată ce ajunge la d. Truc ideea că voinţa şi probitatea sînt elemente ale geniului lui Flaubert! Mă mulţumesc să amintesc o notă din *Jurnalul fraţilor Goncourt*, de la 27 martie 1884: „Azi dimineaţă, a apărut un articol necrolog despre Noriac, pe care-l face egalul lui Flaubert, prezentat ca un *amator*, da, ca un amator, pricepi matale... şi care *ar fi putut să-l aibă ca ex-aequo pe primul sosit dintre băieţii de serviciu, supus regimului său de lucru*. Acest articol mă întristează. Va să zică, nu există pentru un mare scriitor, nici cînd e mort, o consacrare ce să oblige la respect şi să înlăture injuriile“. E adevărat că d. de Goncourt era cam neurastenic. Ca să luăm lucrurile pe partea lor bună, să admitem că într-adevăr s-ar face o operă salutară dacă orice scriitor ar putea să fie convins că, de e conştiincios şi nu aduce jertfe modei, va putea ajunge un Flaubert, după cum copilul cuminte din povestioarele morale ajunge la Politehnică. N-ar fi, poate, rău, ca asta să fie o „idee primită“. În *Dicţionarul ideilor primite* nu dă oare Flaubert definiţia aceasta a cartuşierei: teacă pentru bastonul de mareşal al Franţei?

După ce l-a ales, la dreapta, numai pe d. Henry Bordeaux drept exemplu de deformare literară, d. Truc se poate instala de-aci înainte la stînga ca să semnaleze și să colecționeze „deformările". Într-adevăr, pentru el, la stînga bîntuie principalul agent de deformare care e „grupul" literar. Și asta o știam, iar psihologia grupurilor a fost de multe ori făcută. D. Truc nu face rău cînd reamintește trăsăturile permanente ale literaturii de cenaclu, care tinde totdeauna să judece arta cît mai puțin prin genul proxim și cît mai mult prin diferența specifică sau, dacă vreți, „cenaclistă". Dar, la urma urmelor, în practică, cenaclul și grupul sînt excelente antidoturi ale modei și laboratoare de reînnoire literară! Dacă cenaclurile parnasiene, naturaliste și simboliste și-au avut partea lor ridicolă, ele au dat și roade, roade cultivate mai întîi în seră, dar pe care azi le găsim aclimatizate și viguroase pînă și în pomii din drum. D. Truc, fiind un om curtenitor și ținînd să-și exercite îndeletnicirea critică pe care i-o impun convingerile fără a jigni prea mult persoanele, își culege exemplele precise de „grup" dintr-un trecut întrucîtva depărtat, iar aceste exemple nu prea sînt fericite.

„Astfel — scrie el — *La Revue Blanche* a vrut să-i impună acum un sfert de veac, printre alții, pe Alfred Jarry și pe Gustave Kahn, și să-i prezinte drept spirite geniale pe un humorist nenorocit și pe un acrobat care n-a scris versuri lizibile decît din greșeală, cînd i-au ieșit în metru tradițional."

Evident, critica poate să facă, și chiar cu oarecare succes, psihologia grupului : oare am face cu mai puțin succes psihologia credinței naive față de grup a criticului literar? *La Revue Blanche*, ca și *Mercure de France* și celelalte reviste similare, era o revistă larg deschisă și nu putem uita că tocmai în aceste reviste s-a făcut în fond trecerea pe nesimțite a literaturii noastre la o nouă înfățișare. În ce privește elementul de grup, e de la sine înțeles că el e inseparabil de orice revistă și, mai ales, că noțiunea de grup e inseparabilă de ideea pe care ți-o faci despre orice revistă cînd o privești dinafară. Istoria unei reviste ca *Revue des Deux Mondes* ar merita să fie scrisă cu obiectivitate înaintea panegiricelor oficiale pe care le va prilejui centenarul ei. Oare misoneismul ei academic și ura îndărătnică cu care i-a urmărit pe Flaubert și pe frații Goncourt trezește mai puțin ideea de grup decît gerontofagia vechii *Revue Blanche?* Și totuși, pe hîrtia roz ca și pe hîrtia albă se imprimă, cu caracterele unei umanități obișnuite, doar o anumită idee binefăcătoare de grupare, de colaborare, de prietenie, între spirite reunite prin gusturi și prin antipatii comune. *La Revue Blanche* încerca să-l impună pe Alfred Jarry la fel cum *Revue des Deux Mondes* încerca să-l impună pe Melchior de Vogüé: nici mai mult, nici mai puțin. Amîndouă constituiau mediile firești ale celor doi scriitori, cele două vapoare pe care ei trebuiau să se îmbarce foarte firesc ca să meargă spre notorietate. *Ubu Rege* stîrnise cel puțin tot atîta zgomot cît și *Romanul rus*. Astăzi, *Romanul rus* e întrucîtva uitat, pe cînd dom' Ubu pare pe cale de a se impune ca tip tot atît de trainic precum Homais[6] și Prudhomme[7]. E puțin lucru? Poate că d. Truc va regreta calificativul de „humorist nenorocit“ cînd va afla că foamea îl făcea într-adevăr foarte nenorocit pe bietul Jarry, pînă ce l-a făcut literalmente să moară. Cît despre d. Gustave Kahn, care a jucat un rol de seamă în evoluția versului și a cărui poezie nu trezește cîtuși de puțin ideea de acrobație, d. Truc ține doar să nu scape prilejul de a confirma că urechea sa (lucru îngăduit oricărei urechi) e înfundată pentru versul liber: cititorul care, în operele lui Viélé-Griffin și ale lui Francis Jammes se năpustește, răsuflînd ușurat, asupra cutărui sonet tradițional rătăcit de autor, seamănă cu francezul dezorientat care, în Olanda sau în Spania, își găsește cu duioșie — în sfîrșit! — un compatriot, porumbel pe arcă și palmier în pustiu, și nu se mai poate despărți de el. Are și el simțul exotismului cît d. Truc pe cel al versului liber; dar să ne grăbim să declarăm că un om născut creștin și francez poate trăi foarte bine și fără unul și fără celălalt.

„Îți mai place Bossuet? Din ce soi de fosile faci parte? Tăgăduiești că pictorul Matisse e genial? Mare cretin mai ești!“ Nu-l voi apăra aici pe d. Matisse, pentru că nu i-am văzut pictura decît în treacăt (nu poți fi pretutindeni). Mi-e greu, deci, să afirm că are geniu. Dar mi se pare riscant să-l tăgăduim. Cei care îi proclamă marea valoare alcătuiesc un ansamblu căruia, ca ignorant, trebuie să-i acord o oarecare considerație : evident, sînt printre ei negustori abili, dar și amatori foarte inteligenți, oameni care, de treizeci de ani, trăiesc în pictura modernă cum trăiesc eu în romanul modern și în poezia modernă, și care o cunosc și o urmăresc în interiorul și în detaliul ei. Cît privește problema agenților de legătură dintre comercianți și amatori, e o mare temă de conversație în care eu ascult și caut să mă instruiesc fără să am vreo părere asupra ei. Așadar, nu mă fac apărătorul d-lui Matisse și al geniului său. Printre cei ce-l afirmă, sînt atît oameni luminați cît și snobi, tot ce se poate, dar crede oare d. Truc că lucrurile nu se petrec la fel cînd e vorba de Bossuet ? Ba sînt încredințat că gustul autentic pentru pictura d-lui Matisse trebuie să fie azi mai sincer și mai frecvent decît gustul pentru Bossuet. Simțul oratoric este, din punct de vedere literar, cu totul demodat, literatura, după sfatul lui Verlaine, i-a sucit gîtul elocinței, care se va întoarce cîndva, inevitabil, și, ca Bossuet să-ți placă cu adevărat, mult, mereu, trebuie să deții un ansamblu organic de cultură clasică, de gust și de cunoștințe, care devine din ce în ce mai rar sau nu se mai întîlnește decît la profesori fără comunicare cu curentul general : o Mare Neagră care tinde să devină Caspică. Ceea ce nu împiedică să existe, în unele cercuri neoclasice, un snobism al lui Bossuet. Un snobism bun, va spune poate d. Truc, un omagiu pe care viciul i-l aduce virtuții. S-ar putea. L-aș urma cu plăcere pe drumul acesta al indulgenței și știu că, la urma urmelor, acest snobism aduce mai multe servicii decît pagube.

★

În căutarea deformărilor literare, d. Truc trece la cîțiva contemporani ce ne privesc mai îndeaproape : André Gide și Marcel Proust.

A. Gid

Gide „ne-ar fi dat cărți superioare celor pe care le-a scris, dacă o critică necruțătoare ar fi avut grijă să-i atragă atenția asupra exceselor facile“. Iluziile d-lui Truc despre binefacerile criticii sînt foarte vechi la critici și vor rezista la toate dezmințirile experienței pentru că sînt legate de orgoliul firesc al meseriei. Scriitorii au tras totdeauna mari foloase din partea criticii oficioase a prietenilor lor: adevăratul critic binefăcător al lui Flaubert a fost Bouilhet[8]. Critica aceasta o caută, îmi închipui, şi o foloseşte orice autor inteligent, Gide ca şi alţii. Cît despre critica profesională, ea n-a avut niciodată prea mare efect asupra scriitorilor, dacă lăsăm deoparte cazul unic al lui Corneille şi al *Sentimentelor Academiei*[9], iar sfaturile criticilor par în genere şi pe bună dreptate tare ridicole pentru autori. Cel mult, un critic poate scoate în evidenţă, cu folos, printre direcţiile unui scriitor, pe aceea pe care el o preferă şi în care i-ar plăcea lui să-l vadă angajat. Dar şi în această privinţă se poate înşela. Instinctul vital care-l ferea pe Flaubert de a scrie o a doua *Bovary* era, probabil, mai sigur decît sfatul criticilor care-l invitau să o dubleze. E mai bine că succesul *Porţii strîmte* în ochii criticilor nu l-a îndemnat pe Gide să o repete şi că a preferat să scrie *Pivniţele Vaticanului*[10]. „Nu-l voi copleşi sub povara *Hranei pămînteşti*[11] — spune d. Truc. Divagaţiile acestea datînd din 1897 poartă pecetea epocii." Singurul regret al literaţilor ar trebui să fie, dimpotrivă, că această capodoperă a prozei senzuale n-a avut urmaşi. Dar numai Gide însuşi poate şti ce sacrificii a trebuit să facă pentru a produce operele reprezentative în a doua sa manieră. În orice caz, dacă *Hrana* e un „exces", nu văd ca Gide să fi avut nevoie de un Mentor critic ca să reacţioneze el însuşi la acest exces şi să treacă la o formă mai despuiată, precisă şi seacă.

E adevărat că nici forma asta nu-l mulţumeşte pe d. Truc. „Gide a stabilit în *Imoralistul*[12] un tip paradoxal şi, încîntat, n-a atins mai de loc problema atît de permanent emoţionantă a umanităţii moralei; arătînd, în *Poarta strîmtă*, efectele accidentale şi externe ale renunţării religioase, n-a arătat nici originile îndepărtate, nici sensul, nici nonsensul acestei vinovate deformări a vieţii." Înţeleg că d. Truc simte nevoia ca toate acestea să-i fie „arătate" şi chiar „demonstrate"*. Dar greşeşte adresa. În acest scop, librăria Alcan publică un mare număr de volume verzi, adesea foarte interesante, și editate anume ca să-i dea satisfacție. Țelul *Imoralistului* și al *Porții strîmte* e cu totul altul, e poate țelul oricărei opere de artă adevărate și pure, iar d. Truc e primul care mă ajută să precizez această diferență cînd scrie : „El nu are nici vederile unui Rod, nici înțelegerea prodigioasă a unui Péguy". La naiba ! Mi se pare că d. Truc face parte, în materie de critică estetică, din școala lui Proudhon[13] care se plîngea că tabloul lui Delacroix — în care Boissy d'Anglais[14] se descoperă în fața capului lui Féraud[15] — nu-i arată spectatorului că zilele din prairial fuseseră provocate de excesele reacțiunii thermidoriene și exclama : „Ce-mi pasă atunci că d. Delacroix pictează altfel decît d. Ingres !"

---

* Joc de cuvinte în original: *montrer* (a arăta) şi *démontrer* (a demonstra). (N. trad.)

Că și d. Truc e cam pe-aici, iată o frază care nu ne mai îngăduie să șovăim : „Stilul lui Huysmans și al lui Jean Lombard, prin întorsăturile și prin vocabularul lui, pare o prejudecată de școală și o manie de bolnav". Așadar, d. Truc nu vede nici o deosebire între admirabilul stil al lui Huysmans, pe care la nevoie l-am putea considera drept singurul merit al paradoxurilor sale nevinovate, și cacografia bietului Jean Lombard[16] ! S-ar putea scrie la fel de întemeiat : Victor Hugo și Pétrus Borel[17], Cézanne și vameșul Rousseau[18] ! E ușor să ne dăm seama că e vorba de domenii care nu-l interesează pe d. Truc decît în cine știe ce clipe rare și fericite.

PROUST

În ce-l privește pe Marcel Proust, „el își bate joc de lume", „franceza suferă în cartea lui". Marcel Proust scrie o franceză pe care le-aș dori-o multor dușmani ai săi. Stilul lui e unul dintre cele mai noi, mai complete, mai expresive de azi. Să vînezi cutare neglijență de redactare (cel mai adesea neglijențe de corectură tipografică) nu-i serios. Mi-aduc aminte că Faguet, reproșîndu-i lui Balzac că scrie prost, cita scandalizat următorul fragment de frază : „țevile capilare ale marelui conciliabul femel" și, într-adevăr, așa ceva mi se părea un fel de jargon. Mai apoi am găsit expresia chiar în romanul din care o scosese Faguet : făcea parte dintr-o metaforă de cîteva rînduri, susținută, justă, în care nu mai avea nici umbră de ridicol. Critica lui Faguet oferea încă de pe atunci aspectul unui fals, de care, pe moment, am rămas stupefiat. E regretabil că d. Truc foloseşte cu bună-credinţă un procedeu ce poate stîrni reflecţii similare. Citînd o frază din Marcel Proust, el subliniază următoarele drept exemplu de jargon : „cîţiva spori din grupul zoofitic al fetelor“ — ceea ce e straniu numai pentru că e izolat din imaginea îmbelşugat dezvoltată înainte cu o pagină, două. Jocul mărunt care constă în a dori să compromiţi stilul unui autor prin sistemul — la care nu rezistă nici un scriitor — al citatelor trunchiate a fost de mult practicat, de către Victor Hugo pentru Racine, de către Brunetière pentru Victor Hugo, de către toată lumea pentru Brunetière — dar ce dovedeşte în definitiv ?

D. Truc e consecvent cu sine cînd îi reproşează lui Marcel Proust că nu exprimă „sentimente clare“, adică sentimente care să fie sentimente şi nu sentimente care să fie idei. Un sentiment nu e clar decît cînd e redus la o abstracţie. Arta nu are nimic de cîştigat nici din intelectualismul hiperbolic al d-lui Benda, nici din scolasticismul d-lui Truc.

Criticul nostru veştejeşte apoi „deformările politice graţie cărora d. Barbusse trece drept un mare romancier dublat de un gînditor politic, iar Romain Rolland drept un filozof dublat de un scriitor“. Deformările politice sînt de cînd lumea, dar, cum vin din ambele părţi, au şansa de a se echilibra. Nu trebuie să fii naţionalist ca să apreciezi că d. Rolland nu e nici filozof, nici stilist, şi e inutil să profesezi internaţionalismul ca să-ţi dai seama că s-a vădit, în *Jean-Christophe*, un romancier original şi un nobil creator de fiinţe vii. Dar informaţia d-lui Truc e, hotărît lucru, foarte ciudată : „Ca să nu fiu nici nedrept, nici, pe cît posibil, lipsit de generozitate, am făcut apel la mărturii favorabile şi am ales, pentru a-l reciti, din numeroasa familie a lui Jean-Christophe, volumul cel mai gustat de către oamenii de gust. Se înţelege că vreau să vorbesc despre *Bîlciul din piaţă*[196]“. Ca şi cum oamenii de gust n-ar vedea, dimpotrivă, în acest gros şi naiv pamflet, cel mai slab dintre cele 10 volume ale lui *Jean-Christophe* !

D. Gonzague Truc încheie dînd debutanților sfatul de a se înscrie într-o tradiție. Bineînțeles, tradiție clasică. Dar ne întrebăm ce grad de academism ar trebui ea să stimuleze ca să-i fie plăcută severului autor al *Întoarcerii la scolastică*. Apetitul acesta de reacție raționalistă e neobișnuit. L-aș vedea fără neplăcere pe d. Truc, ca și pe d. Benda, exagerîndu-l și mai mult. Ar deveni fenomene mai curioase. Cît despre modesta critică de gust, despre epicureismul literar pe care dogmaticii noștri plini de sine îl privesc, bineînțeles, de sus, lui îi ajunge să mai poată și de-acum înainte să zîmbească — liber — din colțul lui.

1 mai 1926

Ideea de generație

N-am putea tăgădui cărții d-lui Mentré despre *Generațiile sociale* [1] dublul merit al oportunității și al utilității. S-ar părea, cînd vedem cît de frecventă e folosirea termenului de generație, cît de mult vorbesc unii și alții, tinerii și bătrînii, despre spiritul sau despre sensibilitatea sau despre voința generației lor, că termenul de generație e clar și că generația ar putea fi socotită o veritabilă unitate de măsură a duratei sociale. Dar nu-i de loc așa. N-am putea accepta ideea că fiecare an își produce generația originală și bine conturată. Dar atunci pe cîți ani să repartizăm spațiul de timp necesar pentru constituirea unei generații ? Și cum să despărțim primul an al acestei epoci de ultimul an al epocii precedente ? Mai precis, dificultatea constă în a trece de la o idee clară la o idee obscură. Ideea clară e aceea a unei generații familiale, generația fiind, în continuitatea unei familii, unitatea naturală și evidentă în care se descompune această familie. Ideea obscură e ideea de generație socială sau de generație istorică pentru că, limitînd chiar numai la treizeci de ani — de la douăzeci și cinci la cincizeci și cinci de ani — durata vieții active și productive, adulții activi și productivi care trăiesc împreună fac parte din epoci diferite și se împrospătează neîncetat, fără să vedem niciodată că propriu-zis ceva începe sau se termină.

Dar absența unui început și a unui sfîrșit marcat, scurgerea regulată și gradația insensibilă sînt caracterele vieții înseși. Orice problemă a *viului* e o problemă a *continuului*. Și de la matematician pînă la sociolog, de la artist pînă la omul politic, creierele sînt azi din ce în ce mai înarmate pentru a observa lucrurile sub acest aspect de continuitate și de mutații insensibile, care ne apare tot mai mult ca însuși secretul realității lor. Tocmai problemele continuității sînt cele ce ne atrag cel mai mult și care, pe bună dreptate sau nu, ni se par rezolvate sau aproape rezolvate cînd ne situăm intuitiv în însuși curentul continuității.

De altfel nu acestea sînt intențiile și metodele d-lui Mentré. În teza sa complementară, intitulată *Specii și varietăți de inteligență*, el însuși ne previne asupra deprinderilor sale de gîndire : „Am fost totdeauna neîncrezător față de modernii filozofi ai sentimentului și ai vieții. Nu-mi pot închipui că ei sînt convinși. E o prejudecată împotriva căreia simt bine că trebuie să lupt ; sînt atîția care-i admiră, și de bună credință, încît trebuie să mă fi înșelat eu ! Dar îmi dau seama că mi-e cu neputință să-i urmez și chiar să-i înțeleg ; argumentele lor nu au claritatea aceea hotărîtoare care e atmosfera vitală a inteligenței mele. La vederea lor, gîndirea mea se preface în cetate întărită care-și ridică podurile și se pregătește de luptă". Și, mai departe, reia mai pe larg această analiză a formei sale intelectuale. Ar fi fost interesant ca în teza sa principală d. Mentré să fi dat o contrapondere acestei puneri la punct personale și să fi urmărit dacă acest gen de gîndire — care e al său și azi e din ce în ce mai rar — nu ține cumva de o anumită generație filozofică, de aceea care s-a dezvoltat sub influența lui Renouvier[2] și care și-a găsit un fel de pisc al perfecțiunii în teza lui Hamelin[3] (căreia, în ce mă privește, i-aș aplica aproape toate trăsăturile, pe care d. Mentré, în rîndurile citate, i le opune filozofiei bergsoniene). Totuși el ar ține de o varietate oarecum particulară a acestei generații, găsindu-și sprijinul mai curînd în gîndirea lui Tarde[4]. Ca și Tarde, el pleacă de la Cournot[5], despre care a scris o importantă lucrare[6]. Să-i fim recunoscători că a pus în excelenți termeni problema generațiilor și că a reflectat la ea cu o rară conștiinciozitate : de la un cap la altul, cartea sa dă impresia de probitate, de prudență și de inteligență. Dar cred că teza sa nu e decît o prefață la opera aceluia care va relua această frumoasă problemă din punctul de vedere ce-i convine atît de mult și față de care d. Mentré se declară străin. Problema generațiilor pare într-adevăr să fie prin excelență o problemă de elan vital, analog celui al speciilor și al indivizilor. Generațiile constituie însăși țesătura duratei sociale și, dacă e primejdios să vrei să reduci durata socială la o durată psihologică, reflecţia asupra problemei duratei, abordarea şi urmărirea acestei probleme în centrul şi în acţiunea ei ar putea duce la rezultate preţioase.

Dar aceasta se va încerca fără îndoială cîndva şi va fi interesant să vedem dacă o metodă opusă metodei d-lui Mentré duce la concluzii foarte diferite sau, dimpotrivă, analoge. El însuşi ni le înfăţişează pe ale sale ca fiind destul de conjecturale, iar problema pe care o ridică el ca fiind o primă întrebare pe un drum pe care sînt posibile multe descoperiri.

★

Rezumînd prin analize conştiincioase lucrările predecesorilor săi Dromel[7], Ferrari[8] şi Lorenz[9], d. Mentré pune în lumină un anumit număr de fapte asupra cărora aceşti autori atrăseseră atenţia şi pe care el însuşi ştie să le pună la punct în chipul cel mai sugestiv.

Pentru el, generaţia socială există, iar el consideră că istoria ar căpăta mai multă claritate şi mai mult interes dacă, în loc să o divizăm în secole, în epoci sau domnii, am diviza-o în generaţii. Mi s-a spus că la susţinere a fost foarte violent atacat, în privinţa aceasta, de d. Seignobos[10], şi e destul de firesc. Evident, nimeni nu are un simţ istoric mai treaz şi mai just decît d. Seignobos, dar profesorii de istorie nu cred că simţul pedagogic relevat de manualele sale este la înălţimea simţului său istoric. D. Mentré, care e profesor la şcoala din Roches (unul dintre cele mai interesante laboratoare de învăţămînt liber din Franţa) ne spune că a obţinut excelente rezultate folosind cu elevii săi această metodă a generaţiilor. Ea are în orice caz avantajul de a fi foarte vie, de a introduce în acelaşi timp în învăţămînt ideea relativităţii şi ideea progresului, de a arăta la lucru, în viaţa socială, realităţi a căror experienţă adolescenţii o au în familie, în şcoală şi în viaţă : acelea ale diferenţierii şi opoziţiei vîrstelor. Tot ce încorporează mai mult istoria în psihologia naturii umane trebuie să fie considerat ca un adevăr şi ca un bine. E greu, dar deosebit de folositor, să te concepi pe tine însuţi în psihologia vîrstei tale, să înţelegi că nici o generaţie, nici o vîrstă nu posedă normele necesare pentru a judeca celelalte generaţii, să știi să-ți iei locul, după rang și grad, în omenirea, istoria sau națiunea în mers. Dacă studiul trecutului ne poate duce la o asemenea deprindere și la o asemenea idee, el ne va fi adus un serviciu prețios. Și dacă e greu sau imposibil să discerni generațiile istorice, trebuie să înțelegem o asemenea greutate sau imposibilitate ca fiind încorporate realității sociale după cum misterele sînt încorporate religiei. „Înlănțuirea generațiilor umane, care e cel mai mare obstacol în discernerea lor, spune d. Mentré, asigură în același timp continuitatea lor socială și regularitatea progresului. Realitatea socială omenească e o realitate în care toate vîrstele se amestecă, acționează și reacționează reciproc.“ Diferența dintre vîrste e dată în substanța socială la fel ca diferența dintre sexe și diferența dintre popoare.

Dacă e greu să discerni generațiile umane e pentru că viața socială face parte dintr-o ordine a duratei și a continuului. Tocmai în plenitudinea acestei durate și a acestui continuu ar trebui să ne situăm pentru a avea o perspectivă clară și profundă a problemei, iar d. Mentré ne previne că particularitățile spiritului său îl fac nepotrivit pentru o asemenea metodă. Dar se poate ajunge și dintr-o poziție mai puțin centrală la acele considerații de detaliu și la acele clarități parțiale atît de numeroase în cartea sa.

Întrepătrunderea generațiilor nu e de așa natură încît să nu ajungă la o oarecare ordine. Din ingenioasele reflecții ale lui Ferrari, ale lui Lorenz și ale d-lui Mentré am putea scoate o formulă ce ar topi realitatea „secolului“ și care s-ar exprima aproximativ așa : secolul, unitate de durată vie, se definește ca spațiul de timp acoperit de realitatea socială a omului normal. Nu e de loc vorba de realitate fizică și trebuie să le lăsăm maniacilor longevității afirmații de tipul : natura l-a făcut pe om să fie centenar și, dacă nu e, e pentru că se ucide singur mai devreme (sau pentru că nu ia nici pilulele Crac nici elixirul abatelui Mulot). E vorba de acea realitate socială utilă al cărui sentiment atît de profund și de limpede l-a avut Auguste Comte. Media vieții sociale utile, a vieții productive a adultului, e de circa treizeci și trei de ani. Dar realitatea socială îl încadrează pe individ între părinţii şi copiii săi, o generaţie familială e legată de aceea care o precede şi de aceea care îi urmează, de aceea care a crescut-o şi de aceea pe care o creşte, omul trăieşte din moştenirea socială pe care i-au lăsat-o părinţii şi trăieşte pentru a transmite o altă moştenire copiilor săi. Socialmente şi intelectualiceşte, el cunoaşte, aşadar, trei generaţii : a lui, generaţia precedentă care l-a pregătit şi de care s-a despărţit, generaţia următoare pe care o pregăteşte şi care se desparte de el. Se poate spune că stările psihologice a căror înlănţuire îi constituie existenţa interioară sînt interesate şi determinate aproape egal de cele trei generaţii, a lui însuşi determinînd în special ceea ce Comte numeşte existenţa lui obiectivă, celelalte două fiind preponderente în existenţa lui subiectivă, în existenţa reprezentată. Trei existenţe utile de cîte treizeci şi trei de ani fiecare alcătuiesc tocmai un secol. Din această lege a celor trei generaţii, Lorenz (pe care-l rezumă d. Mentré) scoate o filozofie a istoriei care se bazează pe următoarele principii : „Măsura obiectivă a tuturor evenimentelor istorice este secolul. — Secolul este expresia materială şi spirituală a trei generaţii de oameni. — E o unitate de măsură prea mică pentru lungile serii de evenimente. — Îndată după aceea vin perioadele de cîte 300 şi 600 de ani".

Fără îndoială că ar fi interesant şi rodnic să mergem mai departe pe drumul indicat de savantul german. Din păcate însă tezele lui sînt cu atît mai fragile cu cît analizează mai îndeaproape istoria. Trebuie să le lăsăm mai mult joc, mai multă elasticitate şi, cum spunea Mallarmé, să repunem în ele puţină obscuritate. Legilor istorice care ar părea să se desprindă din legea celor trei generaţii (al cărei fond e incontestabil) ar trebui să li se păstreze, provizoriu, un caracter cu totul empiric, analog celui al legilor lui Bode[11] sau Brückner[12]. Iată una ce s-ar putea deduce din ideile lui Lorenz şi pe care secolul următor a confirmat-o într-un chip ciudat.

Lorenz, elev al lui Ranke[13], pleacă de la o idee foarte justă a acestuia, care vede în anul 1515, anul suirii pe tron a lui Francisc I şi a lui Carol Quintul, începutul vremurilor moderne, înflorirea bruscă a unei generaţii noi, a Reformei :

generația care transpune în acțiune descoperirea tiparului și a Americii. Or, după 1515, istoria Europei a înregistrat neîncetat la sfîrșitul unui secol (adică a trei generații) o cotitură decisivă analogă, o altă dată capitală, cu aproximație de 2—3 ani : puțin după 1615, începutul războiului de 30 de ani ; în 1715, moartea lui Ludovic al XIV-lea și lichidarea secolului al XVII-lea ; în 1815, sfîrșitul răsturnării revoluționare și începutul secolului al XIX-lea ; în 1914—1915, războiul mondial. Toate centenarele lui 1515 vor coincide cu epoci de cotitură. Nu dau aceste indicații decît cu cea mai mare rezervă și chiar cu oarecare zîmbet. Nu-i vorba în toate acestea decît de coincidențe, poate — și am putea face reflecții analoge asupra ciclurilor 1548—1648—1748—1848 [14] care marchează, la 33 de ani după primele, ivirea unei noi generații. Delicat e că în istorie, în opoziție cu ceea ce se petrece în natură, legile implică totdeauna numeroase excepții care nu confirmă regula, și că oricînd poți să găsești exemplele care, dimpotrivă, o infirmă. Cum spune just d. Mentré, „teoria generațiilor îi va avea totdeauna ca adversari pe aceia care vor să introducă peste tot rigoarea matematică : numeroasele excepții de la lege îi vor descuraja. Asta înseamnă să uiți că noțiunea de lege își pierde din rigiditate pe măsură ce obiectul științelor devine mai complex : legea biologică e mai suplă decît aceea fizică, iar aceasta e mai suplă decît legea mecanică“. Dar sintezele incerte — ca acelea ale istoriei — pe care le găsim la limită, pot oare să se mai numească legi ?

În acest chip, nimic nu ni se pare mai nesigur decît acea unitate de trei generații pe care o numim secol. Înțeleg foarte bine că, după cum spune Lorenz, „secolul este expresia legăturii materiale și spirituale dintre trei generații de oameni“. Dar într-un ansamblu de șase generații A B C D E F, n-aș putea cumva să numesc secol tot atît de bine succesiunea B C D ca și succesiunile A B C și D E F ? Nu aceasta e părerea d-lui Mentré care crede în existența reală a secolelor, care crede că „secolele al XVIII-lea, al XVII-lea, al XVI-lea și al XV-lea sînt clar distincte și că în secolul al XVII-lea se disting limpede, în viața politică, în artă și literatură, trei generații care prezintă, împreună, un aer de familie". Poate că toate acestea le distingem clar în ideea pe care ne-o facem despre un secol, în fragmentarea artificială pe care o stabilim, mai curînd decît în realitate. Momentele de cotitură nu sînt aceleași pentru diferite țări. Unitatea secolului al XVII-lea constă parțial în umbra proiectată peste el de persoana lui Ludovic al XIV-lea, unitatea secolului al XVIII-lea în aceea a lui Voltaire, iar cariera lui Victor Hugo nu-i dăunează carierei secolului al XIX-lea.

Această tendință care-l face pe d. Mentré să-și închipuie generația ca pe o ființă, în loc să o urmărească în mișcarea ei, o regăsim și în altă parte. „Se repetă, spune el, că familia e celula societății. Autoritatea lui Comte sau a lui Le Play[15] n-ar putea garanta exactitudinea acestei comparații. Celula socială este individul adult. Familia este rezervorul ce alimentează toate organismele suprapuse. Ea îndeplinește o funcție analogă aceleia a organismelor hematopoietice (ficat, splină, măduva osoasă) care produc globulele sangvine." Familie sau adult, simplul fapt al folosirii cuvîntului celulă socială, care apare tot mai lipsit de sens, ne readuce la vechile erori ; faptul social nu are un analog fizic sau biologic în mai mare măsură decît faptul psihologic și ni se pare că vedem aici pur și simplu o expresie a tendinței firești de a încorpora în lucru ceea ce nu e un lucru.

★

E un contrast ciudat între relativa obscuritate în care au rămas gînditorii ce au elucidat, împreună cu d. Mentré, ideea de generație, Dromel, Ferrari, Lorenz, și întrebuințarea din ce în ce mai generală pe care i-au dat-o acestei idei literații și, în special, criticii. Ea e, în fond, o moștenire a romantismului, una din ideile juste și definitive pe care acesta le-a adus. D. Mentré nu citează numele lui Stendhal. Și totuși tocmai pe diferența dintre generații e constituită, în *Racine și Shakespeare* definiția dată de el romantismului ; iar *Roșu și Negru* e, înainte de orice, psihologia unei generații de epigoni, a unui suflet născut sub zodia napoleoniană, dar căreia îi lipsește mediul napoleonian care i-ar fi permis să-și realizeze viața. Julien Sorel eșuează pe drumul pe care și l-a ales. Dar această generație izbutește, pe plan literar, cînd își canalizează în literatură energiile focarului intens la care s-a hrănit copilăria ei : ideea de generație a fost introdusă în bagajul curent și în locurile comune ale literaturii de către primele pagini ale *Confesiunii unui copil al secolului*. De la Sainte-Beuve încoace, critica a pus mîna pe ea și nu i-a mai dat drumul. Azi avem obiceiul să distingem în trecutul nostru imediat generația romantică, generația realistă, generația simbolistă, iar una din corvoadele principale ale criticii constă în a căuta trăsăturile comune generației în ascensiune, a preciza mai amănunțit, într-o cronică retrospectivă, trăsăturile generației în amurg.

O generație socială e creată prin acumularea și mișcarea milioanelor de fapte mărunte, a acelor milioane de accidente care sînt milioanele de generații familiale, iar drama interioară a fiecărei generații familiale se reduce la un element destul de simplu, și anume divergența necesară dintre lecțiile scoase din experiența altuia sau din experiența socială și lecțiile scoase din experiența individuală, trăită. Nici o viață omenească nu implică o experiență care să se poată substitui în întregime, pentru a instrui și a călăuzi o altă viață, experienței proprii a acesteia, și cum părinții și profesorii, Statele și Bisericile, mentorii și scriitorii se străduiesc să impună prin toate mijloacele maximul posibil din experiența pe care au dobîndit-o și care e în parte inoperantă și moartă, o acțiune firească pentru viața în plină creștere și pentru adolescența în ascensiune constă în a respinge această experiență moartă. „Lecția faptelor, spune d. Mentré, care contrazice moștenirea părinților și a profesorilor, îi face pe adolescenți să-și precizeze dragostea și ura, să revizuiască tradiționala tablă de valori, să stabilească o ierarhie a țelurilor și a tipurilor de umanitate ce le va inspira de-acum înainte comportarea.“ Astfel încît, dacă viața socială constă pe de o parte în evoluție progresivă și în schimbări insensibile, pe de altă parte succesiunea generațiilor familiale implică mutații bruște și răsturnări violente. „Nepoții, întru trup și întru duh, ai oamenilor de acțiune le reneagă adesea moștenirea. Sainte-Beuve a fost izbit de acest contrast cînd i-a studiat pe ascendenţii solitarilor jansenişti (familia Roannez)[16], d-na de Maintenon este nepoata lui Agrippa d'Aubigné[17], după cum locotenentul Psichari e nepotul lui Ernest Renan[18]."

S-ar părea că în majoritatea familiilor, continuitatea, preluarea docilă a unei tradiţii ar fi fenomenul normal, iar răsturnarea — excepţia. Dar aici problemele de calitate au mai mare însemnătate decît cele de cantitate. Pînă de curînd, în ţările Europei, corpul ofiţerilor se recruta din familii tradiţionale, în care generaţiile noi le imitau pe cele vechi. La cealaltă extremitate, literaţii, artiştii prezintă caracterul opus, pentru că eşti artist şi scriitor în măsura în care aduci ceva nou, în care rupi cu un trecut, şi chiar exemplele citate de d. Mentré, d-na de Maintenon şi Ernest Psichari, ne arată că excepţia confirmă regula şi că o generaţie literară tradiţionalistă e aşa nu din gustul tradiţiei, ci din gustul schimbării şi din voinţa unei experienţe diferite faţă de o generaţie revoluţionară. E adevărat că d. Mentré ne spune în altă parte că „fiul îşi continuă bunicul mai curînd decît tatăl, căci el îi ripostează tatălui său care, la rîndul său, îi ripostase bunicului. Dar ritmul nu e totdeauna aşa de simplu". Nu e niciodată simplu.

Nu e simplu cînd considerăm raporturile dintre generaţii în timp ; e poate şi mai puţin simplu cînd considerăm unitatea unei aceleiaşi generaţii în spaţiu. Se pare, pe drept cuvînt, că intră mult arbitrar în ideea pe care şi-o face fiecare dintre noi despre generaţia lui, fie că e vorba de un bătrîn a cărui generaţie a trecut, fie că e vorba de un tînăr a cărui generaţie îşi face loc. Nu vreau să revin la psihologia vîrstelor. „Ai nevoie, cînd eşti tînăr — spune Romain Rolland — să-ţi creezi iluzia că participi la o mare mişcare a omenirii, că înnoieşti lumea... Eşti atît de liber şi atît de uşor ! Încă nu duci povara unei familii, n-ai nimic, nu rişti nimic. Eşti tare generos cînd poţi renunţa la ceea ce încă nu deţii." Fireşte. Dar dacă, în loc să vedem aceste forţe vitale proprii oricărei tinereţi, din orice vreme, vedem direcţiile precise ale tineretului la un moment dat, le găsim totdeauna mult mai divergente decît par să le arate fie o simplificare artificială, fie un egocentrism naiv. „Generaţia mea“ în gura unui scriitor e adesea echivalent cu „guvernul Republicii“ în gura unui ministru. E o perifrază sonoră care nu-l indică decît pe el însuşi, un exponent colectiv dat fanteziilor sale personale. D. Giraud[19], făcînd, sub titlul *Maeştrii momentului,* o suită de studii despre Loti, Brunetière, Faguet, Vogüé, Bourget, Lemaître, Rod, France, a tras concluzia că generaţia care era adolescentă pe la 1870 e o generaţie clasică în artă, reacţionară în interior, patriotică în exterior.

Şi nu ne-am afla în prea mare încurcătură dacă am vrea să tragem din alte nume, mai puţin academice, şi chiar din aceste nume academice, concluzii cu totul diferite despre caracterul susnumitei generaţii. În realitate, o generaţie alcătuieşte un tot de o vastă amploare, un fel de Conferinţă Molé[20] pentru tineri, de Parlament pentru bătrîni, avîndu-şi dreapta, centrul, stînga, extrema stîngă. Nu există generaţie de dreapta sau generaţie de stînga. Şi totuşi e foarte adevărat că o generaţie îşi are trăsăturile particulare, dar trăsături ce se nasc dintr-o mişcare şi care nu se reduc la lucruri sau la idei. Încerc în altă parte un portret de acest gen şi e neîndoielnic că orice aş scrie pe această temă dintr-un punct de vedere diferit de cel al d-lui Mentré va implica cel puţin tot atîtea dificultăţi şi va suscita tot atîtea rezerve ca şi lucrarea sa. Nici o altă problemă în afara celei a generaţiilor nu e mai supusă la rectificări din partea generaţiilor succesive şi nu poartă mai mult reflexul particular al spiritului în care a fost tratată.

1 martie 1921

Marcel Proust
şi tradiţia franceză

În literatură, ca și în istorie, nu se întîmplă aproape nimic din ceea ce se putea prevedea în mod legitim; dar după ce se întîmplă, găsim totdeauna argumentele care ne arată că așa trebuia să se fi întîmplat: spiritul ordonator învinge acolo unde spiritul de previziune dăduse greș. În perioada anilor de război așteptam în fiece dimineață să răsară, din războiul însuși, o nouă literatură. Rezultatul a fost cu totul altul...

Între literatura de dinainte de război și literatura generației crescute în război și de către război, trebuie să fi existat o singulară oază de literatură dezinteresată; o casă dintre acelea cu soare, și mare albastră, și flori, și zîmbet, și mîini albe, în care îți petreci convalescența între două bătălii. Două nume s-au impus brusc, al unui poet și al unui prozator: Paul Valéry și Marcel Proust. Și dacă o asemenea coincidență a gloriei lor e efectul unei întîmplări, trebuie să recunoaștem că întîmplarea a acționat de astă dată ca un mare artist.

Cînd tînărul Bossuet[1], în vîrstă de 12 ani, a predicat la miezul nopții în fața Palatului Rambouillet, Voiture[2] a spus că pînă atunci nu-i mai fusese dat să audă pe cineva predicînd nici atît de devreme nici atît de tîrziu. Valéry și Proust debutaseră foarte devreme și debutau foarte tîrziu. Tînărul poet mallarméan și autorul acelor *Plăceri și zile* prezentate de Anatole France intraseră în literatură în umbra bătrînilor maeștri mai mult sau mai puțin încărcați de roade. Iar apoi, cu excepția cîtorva articole ale unuia și a cîtorva traduceri engleze ale celuilalt, aproape tăcuseră. Tăcuseră în chipuri și din motive asemănătoare. „Să faci literatură“ înseamnă totdeauna să te cobori oarecum la o meserie, să te lași folosit, să decazi. Și nici unul nici altul nu înțelegeau să decadă din cele două esenţe, mai preţioase pentru ei decît literatura, adică, pentru unul „poezia pură“, iar pentru celălalt „lumea bună“. Ei priveau spre poezia pură şi spre lumea bună în aşa fel, încît le detaşau de orice altceva şi în mod special de literatură. Oricine va accepta uşor ideea că Valéry, discipolul Marelui Preot din strada Romei [3], e un mistic al poeziei pure. Dar Marcel Proust — mistic al lumii bune! — ar stîrni zîmbete. Iar minunatul personaj Legrandin [4], capital în opera lui, încorporează în chiar această operă un asemenea zîmbet. Şi, totuşi numai un veritabil extaz analog extazului mistic l-a împins pe Proust, cu totul, cu trup şi suflet, spre Dumnezeul vieţii mondene, spre Dumnezeul jinduit în anii unei tinereţi arzătoare şi îmbrăţişat apoi de cele două braţe pătimaşe ce i se întindeau, unul dinspre Swann [5] şi celălalt dinspre Guermantes [6].

Ştim azi că aşa ceva poţi trăi. Dar spune? Ce straturi de inteligenţă şi de ironie ai de străbătut! Cîtă neînţelegere de înfruntat! Cu ce aliaj trebuie să îngreuiezi aceste esenţe imponderabile, ca să le poţi încorpora literaturii, ca să poţi atinge conformismul publicului. Valéry, pur şi simplu, a renunţat. Mulţumit că şi-a dovedit-o lui însuşi, a lăsat poezia pe mîna celor ce erau în stare să o utilizeze materialiceşte şi să o prelungească în „discurs“. Poate că şi Marcel Proust ar fi făcut la fel şi s-ar fi scufundat fără cuvinte în fiinţa inefabilă a lumii bune, dacă o lungă boală nu l-ar fi pus faţă în faţă cu el însuşi, dacă singurătatea n-ar fi venit să-l someze să se predea şi n-ar fi smuls, cu mîna ei poruncitoare, pentru a face din ele obiecte în muzeul gloriei, bijuteriile ce nu mai puteau scăpăra în lumină pe umerii vieţii.

Atunci, după ce împlinise patruzeci de ani, a dat, în 1914, *Swann*, care a trecut oarecum nebăgat în seamă. S-a vorbit despre el în cîteva cercuri, ca despre o carte ciudată şi originală, dar fără să se bănuiască uluitoarea înnoire ce avea să iasă de aici. Oare acumulînd volumele, căpătînd adîncime, greutate, planuri, prelungind în atîtea meandre şi în atîtea chipuri căutarea timpului pierdut, s-ar fi impus această lucrare şi fără împrejurarea războiului? Probabil că da. Dar, tot atît de probabil, războiul nu i-a dăunat. Învierea lui Valéry, care era de-o vîrstă cu Proust, care încetase să scrie cam în același timp cu el și care cam în același timp cu el a reieșit la lumină, mărturisește, o dată cu învierea lui Proust, prezența unei anumite exigențe obscure în profunzimile și în inconștientul vieții noastre literare. Nimic nu părea mai departe de preocupările publice și de lumina clară a conștiinței noastre decît aceste două esențe de repaos paradoxal și de dezinteres : viața poetică pură și viața mondenă pură. Tocmai pentru că păreau infinit depărtate, au fost văzute ca niște stele în timp de furtună. Arta și-a reluat vechea funcție de alibi. *La umbra fetelor în floare*[7] și *Tînăra Parcă* au izbucnit dintr-o singură lovitură, în două fuzee paralele : romanul — floare — a cunoscut un succes în lărgime ; poemul — reflex — un succes în adîncime. Analogie între ambele destine, între ambele învieri, între ambele esențe, între ambele momente.

Dar oare despre alibi avem de vorbit aici ? Plastica și muzica treceau în aceeași epocă printr-o zguduire fără seamăn în istoria lor, se încordau într-o mișcare violentă împotriva tradiției. Un Valéry, un Proust indică și ei o ruptură cu tradiția franceză ? Nu s-ar părea. O parte a succesului de care s-au bucurat se explică, poate, în inconștientul publicului, prin însăși psihologia războiului, printr-o ardentă dorință de a se refugia în ceea ce e mai paradoxal pur, mai ascuns, mai mistic, în tradiția și în tezaurul francez. N-am de vorbit aici decît despre Marcel Proust. El a iubit lumea bună cum au iubit poezia Mallarmé și Valéry. A scris o operă care a fost, față de *Bîlciul din piață* al lui Romain Rolland, ceea ce a fost *Irodiada*[8] față de *Greva fierarilor*[9]. A participat la apărarea eleganței pure, cum a participat Valéry la apărarea frumuseții pure. Și cînd vorbesc despre eleganță, luînd partea drept întreg, îmi închipui că adăugați grăuntele de sare trebuitor. Se proiectează pentru acest an să se discute în simpozioanele de la Pontigny[10] o problemă care s-ar putea intitula : grădina secretă a națiunilor. Oare nu există, în literatura fiecărui popor, un colț tainic, îngust național, în care străinului îi este aproape cu neputință să pătrundă ? Cum se constituie și se apără, în tradiția literară și critică, aceste grădini secrete ? Și nu există în aceeași măsură, dimpotrivă, și grădini publice, aproape internaționale? (Vorbeam adineauri de *Jean-Christophe*.) Orice s-ar spune în această problemă, ai cărei termeni necesită o punere la punct, se pare că, oricum, Proust ar trebui să figureze în grădini foarte puțin cosmopolite. Englezi conștiincioși au întemeiat, ca să-l studieze, o societate Marcel Proust. Un romancier englez trebuie să fie tare uluit că lumea bună franceză a putut să ajungă a fi iubită și admirată de un Marcel Proust. Dar ar fi mai puțin uluit dacă ar căuta firul ce-l leagă pe Proust de o tradiție autentică.

★

De șase ani a devenit în Franța un loc comun să evoci, vorbind despre Proust, numele lui Saint-Simon și al lui Montaigne. Și aceasta merită într-adevăr să devină un loc comun, să se încorporeze în succesiunile noastre de istorie literară. Trebuie să ne gîndim la Saint-Simon și la Montaigne pentru a înțelege profunzimile franceze care se stratifică sub opera lui Proust, masele de timp pierdut pe care ni le înapoiază acest timp regăsit.

Saint-Simon nu înseamnă numai Saint-Simon. Se știe că opera lui, construită în chip atît de neobișnuit, cuprinde trei părți. Prima nu-i aparține. E *Jurnalul lui Dangeau*[11], care ocupă în ansamblul monumentului un loc analog cu micul castel al lui Ludovic al XIII-lea în ansamblul de la Versailles. Saint-Simon a aruncat peste asta mai întîi *Adăugirile la Jurnal,* apoi a reluat și a retopit totul în marea lui căutare a timpului pierdut, în prima parte a *Memoriilor* definitive. Platitudinea curtezană, extazul fericit al lui Dangeau în fața figurii regelui îl îngrețoșează adînc pe duce și, cum el nu are asemenea pricini de ploconire, îl scutură pe Dangeau, pe acest pom mulțumit, cu oarecare brutalitate. L-aș numi pe Proust un Dangeau devenit Saint-Simon. Lumea mare era pentru el, cu negii ei cu tot, ceea ce era Ludovic al XIV-lea, cu negii lui cu tot, pentru Dangeau. (Orice individ care muncește e aruncat în Proust la rangul de servitor. Bineînțeles, nu face parte din lumea mare. Cottard[12] are în oraș rangul de ilustru profesor, dar „în lume“ nu e bun decît să emită calambururi, ca toți profesorii din romanele scrise în al XV-lea arondisment din Paris.) Această lume, Proust o vede cu un ochi în fațete și o reproduce cu stilul lui Saint-Simon. Viața oamenilor și viața stilului nu sînt la el decît vibrația și freamătul unei aceleiași experiențe. Această zugrăvire a unei lumi implică o lume în fraza însăși — în fraza aceea sintetică, ce pare indefinit extensibilă și în care intră de la început, ca într-o homeomerie a lui Anaxagoras [13], întreaga complexitate a cărții, așa cum în carte ne e dată întreaga complexitate a vieții. Un mare scriitor nu gîndește simplu și nu vede simplu, dar poate ajunge să scrie simplu, pentru că stilul e o interpretare liberă în vederea producerii unui efect și a obținerii unui rezultat și pentru că efectul, rezultatul, pot consta în a pune în concluzii simplitatea ce nu se afla în premise. Să scrii simplu (nu simplist) înseamnă să procedezi prin expresii discontinue, lăsînd ca legătura să fie făcută prin ordine și prin mișcare. Proust, ca și Saint-Simon, e unul dintre scriitorii care, nevăzînd și nesimțind simplu, refuză și să scrie simplu, ca și cum ar refuza să trădeze. Trebuie ca fiecare frază să păstreze complexitatea, densitatea, intensitatea emoțională sau bucuria descriptivă care se aflau în esența gîndurilor și imaginilor. Luîndu-și ca sarcină să împingă pînă sub ochii și în sufletul cititorului o maree a timpului, o progresie a vieții, ei aveau o repulsie pentru diviziunea în picături a acestei ape masive care înaintează și o dată cu care se avîntă întregul lor elan, consubstanțial ei. În Saint-Simon înaintează un val istoric, o mulțime, întreaga curte a Franței, și pretutindeni și mereu e prezent sufletul viu și vehement al lui Saint-Simon; cu Proust, vine un val psihologic, un val tot atît de vast ca și celălalt, dar care, ca să se dăruie și să progreseze în întregime, n-are nevoie decît de un suflet, fie al autorului, fie al unui personaj, pe care nu l-a epuizat niciodată, fiindcă nici o ființă nu e epuizabilă. Mișcarea frazei e în acord cu mișcarea acestui val. Un portret de Saint-Simon, un portret de Proust, chiar acela al lui Swann, cu sutele lui de pagini, nu ne dau niciodată impresia că, oricît ar fi ele de bogate, de intense, de diverse, ar fi epuizat neprevăzutul personajului lor. Ei s-au oprit numai pentru că trebuiau să se oprească odată, și nu pentru că viața indefinită pe care o dau la iveală i-ar sili să se oprească. La fel, fraza lor nu se oprește decît din pricini negative, pentru că nu s-ar putea lungi la infinit. Frazele îi dau unei realități nemărginite margini de fapt, dar aceste margini de fapt nu răspund unor margini de drept; rezistența interioară care le-a amînat cît mai mult cu putință încheierea îl avertizează pe cititor că această încheiere nu e neapărat dorită și că trebuie să fie privită ca un substitut întîmplător al unei realități mereu neîncheiate, mereu progresive. Stilul rămîne în urma gîndirii, mișcarea secționată a stilului în urma mișcării uniforme, globale, indivizibile care e viața în mers. Această rămînere în urmă proiectează în lumină, într-un fel surprinzător, tocmai acel ceva în raport cu care a rămas în urmă. Stilul pare un compromis care ne permite să apreciem clipă de clipă forța domeniului promis.

Un asemenea stil e cu adevărat consubstanțial gîndirii și vieții. Prea consubstanțial, se va spune, pentru a fi limpede și corect. Și, de fapt, ține mai mult de mîna și de corpul scriitorului decît de vîrful fin al peniței. Nu întîmplător a fost botezat stilul cu un cuvînt care înseamnă unealta care scrie și nu mîna care o mînuiește. Dar pentru un Saint-Simon sau un Proust, stilul divizat, discontinuu, analitic seamănă mai curînd cu munca scribului care relatează decît cu mișcarea omului care trăiește. Saint-Simon, în 1750, vorbește despre un Arouet, „fiul unuia dintre notarii tatălui meu și care a ajuns un soi de personaj în lumea mare“. Dacă l-a citit cumva pe acest Arouet, stilul lui trebuie să-i fi părut mai curînd stilul unuia ce „notează“ viața, ca un „notar“, decît stilul cuiva care o trăiește. Și în privința asta nu s-ar fi înșelat decît pe jumătate. Cum îi plăcea lui Voltaire să spună, sînt mai multe locuințe în casa Tatălui.

În orice caz, în ansamblul stilurilor franceze de la *Provinciale* încoace, ar trebui să creăm pentru Saint-Simon și Marcel Proust o categorie aparte, în care nu vedem cine ar mai putea intra. E probabil că acest stil, coborîtor din cel al secolului al XVI-lea, nu mergea în sensul în care geniul ei îndruma proza franceză. El rămîne singular. Dar ne ajunge existența lui Saint-Simon ca să-l putem atașa pe Proust de o verigă a bogatei noastre diversități literare și să-l așezăm în tradiția lui. Iar stilul acesta saint-simonian al lui Proust e legat de un fel de a simți viața și de a evoca trecutul care ni-l reamintește de asemenea pe Saint-Simon. Analogia de spirit și analogia de stil merg împreună. Autorul *Memoriilor* și căutătorul timpului pierdut au avut în comun, sub forme diverse, un stil al memoriei.

★

La prima vedere, numele lui Montaigne ni se impune mai puțin decît cel al lui Saint-Simon. Cazul Proust, ca și cazul Saint-Simon, ar putea fi definit aproape ca o hipertrofie a memoriei. Montaigne are grijă să ne spună că de nici o facultate nu era mai cu desăvîrșire lipsit ca de memorie, și *Eseurile* o dovedesc adesea. Nu asupra lumii oamenilor și asupra figurilor vremii sale și-a aruncat Montaigne plasa experienței, ci asupra lui însuși și asupra acelei condiții umane al cărei chip îl poartă orice om. În cartea lui nu se află nici un alt portret viu în afara propriului său portret. Dimpotrivă, în partea publicată pînă acum din *Căutarea timpului pierdut*, portretul autorului, care apare rar și palid, nu se poate compara cu cele ale lui Swann și Charlus[14].

Totuși portretistul, memorialistul, romancierul nu trebuie să ne facă să-l uităm, în Proust, pe moralist! Cîndva, fără îndoială, vor fi adunate într-un volum reflecțiile psihologice și morale pe care le-a presărat în paginile operei sale, și se va vedea în ce măsură se înscrie Proust în cea mai pură linie a marilor moraliști francezi. Va fi, pentru unele minți cumsecade care nu-l pot suferi, prilej de uimire și de confuzie. Din acest punct de vedere, îl putem considera ca pe reprezentantul actual al familiei analiștilor subtili care, de la Montaigne încoace, a șomat atît de rar la noi.

Camera lui de bolnav a fost pentru el turnul lui Montaigne, și dacă duhurile singurătății i-au vorbit și l-au făcut să vorbească într-un limbaj diferit, e interesant de observat că limbajul acesta trece prin imagini sensibil analoge celor ale lui Montaigne. Proust, ca și Montaigne, face parte din familia creatorilor de imagini, iar imaginile lui, ca-şi cele ale lui Montaigne, sînt în genere imagini ale mişcării. Plasticul, scoarţa lucrurilor, nu reprezintă pentru ei decît aparenţe sub care trebuie să pătrunzi pentru a le căuta mişcarea interioară, încremenită sau exprimată prin ele. Universul lui Proust şi acela al lui Montaigne au o proiecţie de scheme dinamice, iar stilul, prin intermediul imaginilor, se străduieşte să coincidă tocmai cu aceste scheme dinamice. Stilul lor nu introduce în gînduri o mişcare, după definiţia clasică, ci introduce gîndirea într-o mişcare ce îi preexistă şi pe care ea se mulţumeşte să o însoţească sau să o întrerupă.

Veţi recunoaşte în aceste ultime rînduri expresii bergsoniene, şi ele ne sugerează consideraţii pe care le introduc aici cu oarecare rezervă.

Aceste analogii între Proust şi Montaigne, singularul lor mobilism, nu sînt, cumva, în legătură cu un alt gen de înrudire ? E neîndoielnic că mama lui Montaigne, o López, era evreică. Montaigne e singurul nostru mare scriitor care are sînge evreiesc. Cunoaştem ereditatea analogă a lui Marcel Proust. Şi aceeaşi e ereditatea mixtă a marelui filozof pe care l-am amintit şi l-am folosit adineauri, întemeietorul acelei filozofii a mobilităţii pe care a exprimat-o în imagini de mobilist, de motrice-vizual, atît de analoge celor ale lui Montaigne şi Proust. „Obscur fior, febră regală, ce istorie s-ar putea scrie cu o picătură de sînge grecesc !“ spune d. Barrès dedicîndu-i doamnei de Noailles [15] *Călătoria în Sparta*. Instructivă istorie, de astă dată, a unei picături de sînge evreiesc în curentul nostru literar ! Regăseam de curînd aceste imagini motrice, aproape musculare, în stilul şi elanul *Iudithei* d-lui Bernstein [16] (mă refer numai la prima parte, singura care e de prim rang), dar în acest caz în afara oricărei tradiţii occidentale, cu excepţia tradiţiei dramatice şi a dublei înflăcărări a scenei şi a pasiunii. Mă gîndesc la această mobilitate, la această nelinişte a lui Israel, la corturile pe care Bossuet, în *Predica despre unitatea Bisericii* [17], le vede ca pe un simbol al poporului lui Dumnezeu : *Quam pulchra tabernacula tua Jacob, et tentoria tua, Israel !* [18] Casă nomadă de pînză, pe care unul din marile ritmuri ale istoriei i-o opune casei romane de piatră. *Tu es Petrus*... Cartea clasică a civilizației noastre mediteraneene, aceea a omului industrios, a lui *homo faber*, învingător al nenorocului, artificios, artizan și artist, *Odiseea*, s-a cristalizat, și ea, cum a arătat Bérard, în jurul dubletelor greco-semitice. Un Montaigne, un Proust, un Bergson, așază în universul nostru literar complex și bogat ceea ce s-ar putea numi dubletul franco-semitic, după cum există dublete literare franco-engleze, franco-germane, franco-italiene, după cum Franța însăși este un dublet alcătuit din Nord și din Sud. Dar să luăm și aceasta în sens mijlocit, la rîndul nostru, cu o mobilitate care nu fixează. Tradiția franceză, la care trebuie să-l atașăm pe un Marcel Proust, e o tradiție vie, imprevizibilă, singulară, o tradiție în mișcare neregulată, în serpentină, într-un ritm de flux și reflux care, ca o frază, ca o pagină a lui Proust însuși, își depășește totdeauna materia precisă prin elasticitatea interioară și prin abundența revărsării sale.

1 ianuarie 1923

BERGSONISMUL

1923

[illegible]

[illegible]

Prefaţă

Îmi adaug cu oarecare şovăială cartea la întreaga bibliotecă ce a şi fost scrisă, în atîtea limbi, despre filozofia bergsoniană. Cunosc marele dispreţ pe care-l au unii faţă de o anume literatură de comentarii, ştiu imaginile nu tocmai măgulitoare prin care, de la Montaigne şi pînă la noi, mulţi s-au străduit să o discrediteze. Mi-ar fi, cu toate acestea, uşor să pledez în apărarea ei. Comentarii, reflecţii critice sau, mai general, critica, au rolul monezii de schimb dintre maeştri şi public, dintre generaţii succesive, dintre punctele de vedere diferite şi ostile care au fost implicate în textura socială şi în progresul uman. Oare nu este filozofia, mai ales după Socrate, în special un adevărat dialog între filozofi, dialog niciodată încheiat şi care aduce oricînd răgazurilor spirituale, o dată cu mereu alte grădini, şi mereu alte ocoluri sau mereu alte şuvoaie, aproximaţii ale adevărului mai pătrunzătoare şi mai bogate ? D. Bergson a întinerit acest dialog, l-a îndreptat spre o cotitură în care nu puţini au socotit că descoperă o nouă revoluţie socratică.

Nu prea îndrăznesc să spun că fac parte dintre aceştia, dar aş îndrăzni şi mai puţin să spun că nu fac parte. Ca să apreciem din plin această filozofie a duratei ne lipseşte, într-adevăr, un element capital, care e durata însăşi. Îi vedem un trecut, adică o memorie istorică, elemente şi deprinderi de gîndire pe care le deţine, mai mult sau mai puţin conştient, dintr-un întreg elan vital filozofic. Îi vedem un prezent, adică o acţiune incontestabilă asupra vieţii intelectuale nu numai franceze, nu numai europene, ci universale. Iar această acţiune legitimează locul pe care trebuie să-l aibă în *Treizeci de ani de viaţă franceză*. Dar încă nu-i putem vedea viitorul. Sîntem siliţi să o clasificăm în raport cu elementul ei actual, adică în raport cu acțiunea ei și, mai ales, cu acțiunea ei asupra noastră înșine.

Acțiune despre care aș spune că împiedică o judecată nepărtinitoare dacă n-aș ști că oricum e inutil și chiar contradictoriu să pretinzi că-ți poți judeca nepărtinitor contemporanii. Bunăvoința noastră trebuie să încerce, dar bunul nostru simț trebuie să ne prevină că, fără un orgoliu nebun, nu ne-am putea lăuda niciodată că am reușit. Sînt deci obligat să-mi subliniez aici ecuația personală.

Față de nici o gîndire contemporană nu mă simt atît de îndatorat ca față de aceea a d-lui Bergson. I-am fost cîndva elev și dețin de la el un număr de direcții spirituale. Nu mi-ar fi rămas gustul pentru filozofie dacă nu mi-ar fi fost predată încă din liceu de către trei profesori deopotrivă de puțin oratori cu toții. D. Lévy-Bruhl [1], fără seamăn în descîlcirea problemelor și în expunerea sistemelor într-o lumină egală, rece și curată ; d. Georges Dumas [2], psiholog luminos și căutător, excitant și viu ; d. Bergson care nu prea căuta să convingă, și mai puțin să respingă, și care se mulțumea să gîndească și să construiască, în fața noastră, cu glas tare. Aș fi fost fără îndoială în stare să fac efortul necesar ca să mă eliberez de înfățișarea și ritmul acestei gîndiri, ca să o așez într-un muzeu de influențe și de tovărășii intelectuale depășite, dacă nu mi s-ar fi părut ulterior că ea coincide cu cel mai pur stil al vieții filozofice. Să reziști la entuziasmele și la antipatiile spontane, să reacționezi împotriva oricărui automatism, și mai ales împotriva celui mai primejdios dintre toate, acela al mecanismului intelectual pe care noi înșine ni l-am impus, să vezi orice problemă sub înfățișarea ei particulară, cu un trup individual pe care nu l-ar putea îmbrăca bine o haină croită în serie, să ții la unitatea reală a acestei atitudini mai mult decît la unitatea factice a rezultatelor, iată un ansamblu de direcții pe care aș vrea să le fi urmat cu mai mult folos în critică și istorie, dar care, în orice caz, mi se pare cel mai mare beneficiu al unei familiarizări cu gîndirea bergsoniană.

Pe de altă parte, această gîndire filozofică nu se întruchipează decît într-o filozofie, acest stil nu se manifestă decît printr-o operă, această mișcare nu se revelează decît prin imaginea ce o fixează într-un aspect general. Am încercat nevoia de a contura acest aspect ; după ce am trăit îndelung cu el, cum trăiești cu un portret sau cu o marmură din biroul tău de lucru, am vrut să văd ce-a dat el sub creion — singura posibilitate de a o cunoaște din interior și de a coincide cu elanul ei creator. Întîmplarea a făcut ca, desenînd acest aspect, să desenez un aspect de seamă al gîndirii franceze din ultimii treizeci de ani.

Singurul, să nu uităm, care e totodată și un aspect al gîndirii universale. Această serie de volume a fost concepută, și în parte executată, în timpul războiului și era firesc să le acord un loc de frunte celor doi maeștri ai naționalismului francez. Fără să fiu propriu-zis naționalist (cuvîntul tinde să dispară din limbajul nostru intelectual și politic) mă simțeam irezistibil îndemnat să scot în relief, din acești treizeci de ani, valorile naționale. Și e departe de mine gîndul, azi, de a le declasa. Dar de atunci, după ce am stat deseori în străinătate, mi-am putut da seama că acești scriitori, care ocupă un loc atît de mare în viața internă franceză, ocupă categoric unul mult mai redus în influența franceză, în ideea de ansamblu despre Franța. Și știu cît e de primejdios și de fals să te așezi din punctul de vedere al străinului. Dar un francez se lipsește greu de acest punct de vedere și, în genere, e posibil să transformi această inclinație vanitoasă într-o atitudine de critică, de control, de punere la locul lui și de punere la punct. Arta și înțelepciunea unui Anatole France, gîndirea unui Bergson sînt azi valori planetare pe cît sînt, și chiar mai mult decît sînt, valori franceze. Orice civilizație modernă, în timp și spațiu, e făcută din alternanțe, din acorduri, din conflicte, din echilibre între funcții diferite. Spiritele ce răspund acestor funcții diferite mai des se ceartă decît se înțeleg. Diviziunea muncii umane face să fie aproape necesar ca ele să nu se înțeleagă unele pe altele. Sarcina criticii constă în a le înțelege pe unele împreună cu celelalte, pe unele prin celelalte, pe unele împotriva celorlalte, așa cum le-a produs natura însăși, constă în a căuta să îmbrățișeze elanul ce le depune și le depășește. Prin urmare nimic nu merită mai mult să fie folosit de critică decît psihologia bergsoniană a acestui elan vital.

★

Cartea de față e alcătuită din note scrise pentru mine însumi. Publicînd-o, mă gîndesc că ar putea folosi și altora. Dar n-aș vrea să i se ceară servicii pentru care ar fi prea puțin potrivită.

Dacă principalele aspecte ale filozofiei bergsoniene sînt trecute în revistă, nu veți găsi totuși o expunere metodică a acestei filozofii. Lucrul acesta a fost făcut îndestulător de către alții. Firește, cărțile d-lui Bergson, cu condiția să nu te mulțumești cu o singură lectură, sînt mai clare decît toate aceste analize nu o dată deformante, inexacte sau tendențioase. Dar se cunosc serviciile pe care le-a adus cărticica d-lui Le Roy[3], el însuși filozof original, care, ca și James[4], s-a raliat la filozofia bergsoniană. E o călăuză clară și, cu excepția unui punct pe care-l vom vedea, destul de sigură. Se găsește chiar, și mai elementar, un *Bergson for Beginners : A Summary of His Philosophy*[5], de Darcy B. Kitchen. Se înțelege de la sine că nu aceleași servicii le-ar putea aduce cartea mea și că începătorii care ar deschide-o și-ar pierde timpul zadarnic.

În partea întîi am căutat să izolez oarecum artificial direcțiile unei filozofii în care însăși ideea de direcție are atîta importanță. Durată, schimbare, calitate, tensiune, acțiune nu sînt, de altfel, decît punctele de vedere ale unei aceleiași metode și aspectele succesive ale unei aceleiași realități.

O dată observate aceste direcții, o dată îmbrățișată această mișcare, o filozofie, incomplet realizată, dar complet vie, implică trei demersuri, se explicitează în trei părți.

În primul rînd, o teorie a cunoașterii spontane sub cele două forme, ale ei : cunoaștere exterioară și cunoaștere interioară, ambele contopite, de altfel, în unitatea ființei și în unitatea vieții.

Apoi, o teorie a cunoașterii deliberate sau a metodei. Orice teorie a metodei cuprinde, de la Bacon încoace, *o pars destruens* și o *pars construens*. Cea dintîi expune și descompune iluziile cunoașterii spontane, împotriva căreia orice filozofie constituie o reacție. Iluzii care, pentru d. Bergson, sînt iluziile utile și necesare ale acțiunii. Această logică a iluziei utile nu este deci atît de iluzorie încît să nu fie condusă de un adevăr practic. Dar filozofia, care nu-și propune decît o cunoaștere pură și dezinteresată, își construiește logica adevărului controlînd iluzia.

Această logică a adevărului se îndreaptă spre o idee a lumii — a unei lumi ce durează. Partea a cincea, și principala, a lucrării [6], aceea cu care se vor putea mulțumi cititorii grăbiți, conturează liber chipul lumii bergsoniene. Îmi îngădui să stărui asupra sensului pe care-l dau cuvîntului *liber*.

În această a cincea parte, și chiar în celelalte, nu trebuie să se vadă o adevărată analiză a doctrinei d-lui Bergson. Încă o dată, n-am vrut cîtuși de puțin să adaug o expunere nouă la cele furnizate de exegeți excelenți. După ce am încercat să surprind sensul interior al acestei filozofii, după ce m-am obișnuit să prelungesc în ea și prin ea elanul vital al filozofiei umane (fără a pretinde să-l închei cu ea, cum de altfel nu pretinde nici d. Bergson), m-am situat nu din punctul de vedere al bergsonismului, ci din punctul de vedere al elanului vital al bergsonismului luat drept continuator al elanului vital al filozofiei. Am oscilat neîntrerupt în jurul gîndirii sale, am interpretat-o, am continuat-o și uneori am contrazis-o. Ultimul capitol al cărții mele e intitulat *Dialogul cu filozofii* [7] și e folosit pentru analizarea și comentarea atitudinii d-lui Bergson față de unii dintre marii filozofi ai trecutului. Dar de fapt întreaga carte nu e altceva decît un *Dialog cu un filozof*. În grădinile sau în Școala din Atena, în care se petrece acest dialog, d. Bergson, care reprezintă azi, oarecum, pe glob, *agmenul* elanului filozofic, nu e personajul central. În centru, sau mai curînd la origine, se află acel dublu personaj, acel *hermes aekist* al cetății filozofice, care e cuplul indivizibil Socrate-Platon. A filozofa înseamnă a te apropia de acest dialog infinit, a asculta, a gîndi, a vorbi, a nota, a ști că după noi el va continua pe un registru și mai înalt, dar fără ca vreunul din momentele lui să se ridice mai presus de acest tot unic care este curba lui indivizibilă și suplă, și lentă, adică durata lui.

Pe alocuri, în dialogul meu, d. Bergson abia de ia parte. Veți găsi în această carte capitole despre artă, religie, morală, istorie, pe cînd d. Bergson nu s-a explicat niciodată în aceste privințe sau nu s-a explicat decît prin aluzii fragmentare, încît n-am avea dreptul să sistematizăm aceste aluzii în vederi de ansamblu. Să mergem mai departe. Mai mult decît probabil, dacă d. Bergson ar da într-o bună zi o filozofie istorică sau religioasă, o estetică și o morală, desfășurarea și concluziile lor ar fi foarte diferite de cele ce apar aici. Dar un Bergson care ar formula, ca Hegel sau Spencer, un sistem de filozofie completă n-ar putea exista decît în imaginație. Ceea ce e bergsonian e să fii convins că — continuînd să reflectezi, să gîndești liber și conștiincios la principiile duratei, ale mișcării, ale experienței interioare, ale elanului vital — ai ajunge poate să rezolvi problemele estetice, morale, religioase și chiar problema morții. Orice s-ar spune despre absolut și cu atît mai mult în privința artei, a religiei, a moralei și a noastră înșine — ne aflăm pe un drum de-a lungul căruia ne îndreptăm nu spre absolut, ci în interiorul lui. A începe dialogul despre unele puncte ale filozofiei pe care d. Bergson nu le-a atins, a-l începe ținînd seamă de ceea ce d. Bergson a adus nou în filozofie, nu înseamnă cîtuși de puțin, mi se pare, a te angaja într-o trudă zadarnică, ce ar consta într-o *maieutică* a bergsonismului analogă aceleia pe care a încercat-o cîndva Fouillé[8] pentru *Filozofia lui Socrate,* nici a deduce mecanic din scrierile d-lui Bergson o doctrină pentru toate problemele filozofice. Filozofia bergsoniană nu constituie numai o filozofie a vieții ; e, ca toate marile filozofii de pînă acum, o filozofie vie pe care nu e destul să o gîndești, trebuie să o și trăiești — și să trăiești o filozofie ca filozof înseamnă să o reașezi în ritmul socratic, să o încorporezi în acel dialog al filozofilor în care Socratele din *Faidon* își vede pe drept cuvînt destinul de dincolo de mormînt.

Veți găsi în această carte ceea ce este conținutul obișnuit al dialogului : observații și rezerve. Nu însă și o „contestare“. În filozofie orice poate fi contestat și nimic nu poate fi contestat, iar asta înveselește grozav mințile străine de filozofie, care trag concluzia unei vaste și seculare mistificații. Dar dacă formulele *Orice poate fi contestat* și *Nimic nu poate fi contestat* par deopotrivă de adevărate, e pentru că planul dialectic al contestării și planul real al filozofiei constituie două planuri distincte. Platon din *Parmenide* și din *Euthydemos* n-ar fi poate de acord în privința aceasta. Dar să ne gîndim la *Meditațiile* lui Descartes. Îi e de ajuns unui filozof o amintire intuitivă ca să-și dea seama ce rezultate au dat *Meditațiile* pentru o *perennis philosophia* și cum au fost ele depășite prin însăși mișcarea pe care au alimentat-o. Au fost depășite printr-o mișcare, mult mai mult decît contestate prin argumente : e destul să ne gîndim la grămada de arguții fără rost pe care o reprezintă trei sferturi din *Obiecțiile* provocate de Descartes și redactate de cele mai de seamă minți ale Europei. Și astăzi încă, o pagină a *Meditațiilor* ne apare mai *adevărată*, adevărată prin adevărul ei de mișcare, decît zece din cele mai bune pagini ale *Obiecțiilor* și asta deși, dintr-un anumit punct de vedere, se poate spune că inamicii au triumfat. Ardoarea negării, a atacului, roba pe care putem citi *Argumentabor*, sînt iluzii din bagajul tinereții, al scolasticii sau al pedantismului. Orice filozof maturizat în exercițiul gîndirii ajunge să spună o dată cu Leibniz : „Sînt imunizat împotriva contestărilor și trebuie să fie prea bune ca să fie pasabile“.

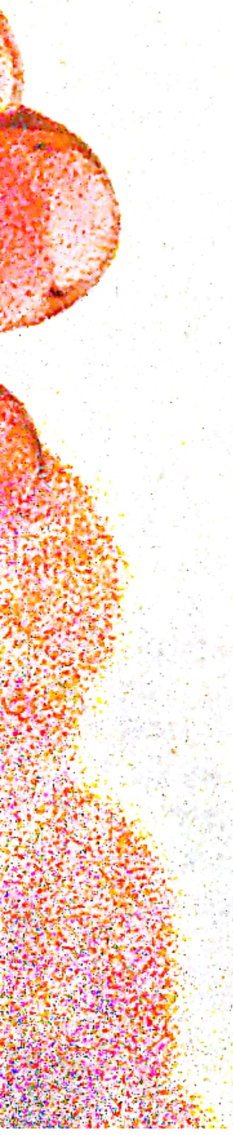
Cutare critic melancolic nu va întîrzia să-mi atribuie aprecierea că d. Bergson e incontestabil și să aibă toate condițiile ca să-și poată bate joc de mine. Să ne înțelegem cum se cuvine. E foarte puțin probabil ca scrierile d-lui Bergson să fie acceptate în bloc, de către posteritate, ca o Evanghelie a adevărului filozofic. Dar, încă o dată, filozofia se dezvoltă pe planul dialogului și nu pe planul unei Evanghelii scrise. Chiar scrierea ce o fixează, nu e pentru ea cum arată Platon în *Fedru*, decît un rău necesar. Destinul operei d-lui Bergson va fi asemănător cu cel al filozofilor din trecut. Va rămîne în urma ei un impuls mai mult decît un adevăr încremenit, o mișcare mai mult decît un moment. Ceea ce se poate recunoaște e că d. Bergson s-a străduit să reducă de pe acum partea necesară a pierderii de energie, a uzurii implicate în însăși funcționarea mașinii pe care a creat-o. Și aceasta, în două feluri: mai întîi, limitîndu-și reflecția și producția (circa 1 000 de pagini) la puncte studiate aparte, ca probleme speciale; și apoi, integrînd în filozofia lui însăși mișcarea, transformările inevitabile ale unei doctrine de-a lungul duratei și prin durată. Eschil își încredința operele timpului care păstrează. D. Bergson, mai îndrăzneț, își încredințează opera timpului care modifică, care modifică pentru a-și aminti. Oricum, ceva va fi distrus, ca în toate sistemele, căci bergsonismul nu s-a putut formula decît în sistem, cum nu s-a putut exprima decît prin cuvinte, iar un sistem e o construcție provizorie, treaptă a altui sistem, prilej grozav pentru ignoranți de a spune că orice sistem e zădărnicie. Precum valiul acela turc care nu voia cale ferată în vilaietul lui sub pretext că europenii nu fac decît lucruri provizorii, că tipurile de cale ferată și chiar căile ferate vor fi curînd demodate de alte invenții mai noi și că, pentru a avea tot ce se poate mai bun în materie de invenții așa cum avea în religie (Alah fie lăudat), prefera să aștepte. Fără îndoială, mai așteaptă și acuma. Cum orice om din Occident are în suflet un oriental care somnolează, putem vedea scriitori distinși aplicînd asemenea frumos raționament la schimbările continue ale științei și filozofiei. O doctrină a evoluției creatoare (în care unele spirite avizate au crezut că văd o întoarcere la teologii orientale) cel puțin ne purifică de acest orientalism leneș, ne duce la deplina și pura noastră conștiință occidentală.

Dacă bergsonismul e chemat, cum cred, să trăiască, e chemat și să se modifice, pentru că a trăi înseamnă a te schimba. Și cartesianismul a trăit, s-a schimbat, s-a numit Malebranche, Spinoza, Leibniz și prea puțin interesează că unul sau altul dintre acești filozofi a încercat sentimentul că închide în sine întregul elan vital al filozofiei: e însăși iluzia individualistă, iar progresul, pe pămînt, nu se realizează decît prin indivizi. Nu poate fi distrus decît ceea ce e înlocuit. Dar, în ordinea vieții, ceea ce e înlocuit nu e distrus; opera unei generaţii nu distruge niciodată, în ciuda aparenţelor, opera generaţiei precedente. Oricine cunoaşte istoria filozofiei are o reprezentare destul de clară despre felul în care sistemele se modifică, se substituie, se continuă unele pe altele în elanul vital al unei *perennis philosophia*, dar ştie şi cît de puţin înseamnă, în acest *stream of philosophy*[9], negările dialectice. Dispreţul lui Leibniz pentru contestări e foarte firesc la omul care a avut viziunea cea mai clară şi conştiinţa cea mai vie a acestui curent. Teologul de la Sorbona sau Leyda care-l contestase pe d. Descartes, cardinalul care făcuse un anti-Lucreţiu, profesorul wolfian care-l contesta pe d. Kant, scolasticul de dreapta sau de stînga care l-a contestat pe d. Bergson, contribuie la evoluţia filozofiei cam tot atît cît *Sentimentele Academiei despre Cidul* au contribuit la evoluţia teatrului. Nu Chapelain, ci Racine a modificat perspectivele publicului asupra *Cidului* şi asupra lui Corneille. Bineînţeles, comparaţia trebuie să fie luată, *mutatis mutandis*, cu rezervele necesare. O succesiune de doctrine nu e o succesiune de opere artistice. Dar nici una dintre succesiuni nu e alcătuită din ceea ce „există". Şi nu contestările formale au răpit ceva, cît de cît, din existenţa autentică a unei doctrine filozofice: abundenţa şi agresivitatea lor, în loc să-i dăuneze, i-au dovedit, dimpotrivă, forţa.

Înseamnă oare că, în faţa bergsonismului, criticii trebuie să demisioneze? De fel. Dar critica nu se reduce numai la negările dialectice a căror utilitate limitată n-o neg. Critica închinată literaturii sau istoriei nu poate fi folosită aidoma în filozofie şi orice disciplină originală are nevoie de o critică *sui generis*. Poate chiar orice filozof original. Funcţia criticului e să facă ceea ce filozoful nu poate face, adică să-l clasifice pe filozof într-o ordine, să-i măsoare şi să-i cîntărească elanul, să vadă unde încetineşte şi unde stagnează acest elan, să presimtă elanul ce-l va putea înlocui. În al doilea rînd, filozoful îşi întocmeşte doctrina şi şi-o opune celorlalte sau, mai degrabă, începe prin a opune şi abia apoi şi-o întocmeşte, adică *da*-ul său urmează *nu*-lui său. În calitate de creator, de fabricant al unui sistem, el e silit să se conformeze exigențelor de fabricație. Degeaba face el din filozofie o cunoaștere dezinteresată, tot nu poate merge pînă la capătul acestei dezinteresări pentru că o sistematizează într-o operă individuală, eficientă, legată de un scop constructiv și instructiv. Nici criticul, bineînțeles ; dar criticul poate măcar să meargă mai departe pe drumul acestei dezinteresări a cărei stare pură e irealizabilă. Sau, mai bine zis, criticul nu e, ca filozoful, interesat să slujească doctrina, ci să se slujească de ea, îndeosebi cînd, cum e cazul aici, această doctrină e o doctrină deschisă, care sugerează utilizări noi, care vrea mai mult să slujească decît să fie slujită. În sfîrșit și în consecință, criticul poate adăuga la gîndirea unui filozof (ca și la opera unui artist) ceea ce îi lipsește prin definiție, ceea ce n-a putut să nu-i lipsească pentru a fi fost creată, adică o profunzime de durată. Orice originalitate se naște dintr-o ruptură cu un trecut. Un Mirabeau, un Frederic al II-lea nu sînt la început ei înșiși, decît prin ostilitatea față de tatăl lor ; abia mai tîrziu, cînd au ajuns la vîrsta criticii, îi fac dreptate fostului dușman, se recunosc drept fiii lui spirituali, vor să fie îngropați în același mormînt. De aceea criticul, despărțit de creație și de acțiune, e cîteodată mai capabil decît filozoful să vadă și geniul filozofului depășit, ca acela al unui Mirabeau sau al unui Frederic, de elanul vital al unei lungi descendențe. Și la fel stau lucrurile cu înfățișarea duratei îndreptate spre viitor. Criticul, continuînd o doctrină pe riscul lui, impunîndu-i ceea ce Bacon numește o translație, o răsturnare, hazardul experienței, mînuind-o liber, descompunînd-o și recompunînd-o, desfăcînd-o ca să vadă ce-i înăuntru, accelerează mișcarea care o duce către funcția ei matură, către rolul de semănătoare, către momentul în care va trebui să se transforme, să se răstoarne, să se mlădieze, ca experiența baconiană. Filozofie a experienței, filozofie a duratei, bergsonismul are față de această necesitate mai puțină repulsie decît orice filozofie. Și aș vrea ca cititorul să uite titlul a cărui etichetă am fost silit să o adopt și ca întreaga carte să-l poarte pe acela al paginii ce urmează, cel mai potrivit pentru a justifica endosmoza dintre o doctrină și critica ei : O filozofie a duratei.

INTERIOARE

1924



Baudelaire

I

Florile răului și *Micile poeme în proză* au fost scrise, ca toate culegerile de poezie, după placul împrejurărilor și al imaginației ; dar împrejurările urmau o cale a destinului, inspirația sufla dintr-o anumită direcție, sentimentul compoziției artistice intervenea pentru a preciza și completa ordinea naturală, astfel încît nu fără dreptate Baudelaire îi scria lui Alfred de Vigny : „Unicul elogiu pe care-l solicit pentru cartea aceasta e să se recunoască faptul că nu e pur și simplu un album, că are un început și o încheiere“.

Cu atît mai mult ar fi putut Baudelaire să spună același lucru despre *Poemele în proză* care se intitulau la început *Spleenul Parisului,* iar cele două titluri le-am putea contopi artificial în acela de *Poemele Parisului.* Ele se încheie cu un epilog în versuri, care sînt de altfel printre cele mai plate și mai slabe dintre toate versurile lui Baudelaire, dar care așază la orizontul cărții o ultimă imagine a acelui Paris din care și-a tras hrana și viziunile :

> *Le cœur content, je suis monté sur la montagne*
> *D'où l'on peut contempler la ville en son ampleur,*
> *Hôpital, lupanars, purgatoire, enfer, bagne...* [1]

Schițase, pe aceeași temă, și pentru *Florile răului,* un epilog a cărui ciornă e de un puternic avînt. Iar *Poemele în proză,* prin dedicația către Arsène Houssaye [2], se deschid astfel : „Care dintre noi n-a visat, în clipele lui ambițioase, miracolul unei proze poetice, muzicală fără ritm și fără rimă, destul de mlădioasă și destul de cotită ca să se adapteze la mișcările lirice ale sufletului, la ondulațiile reveriei, la zvîcnirile conștiinței ? Mai ales din frecventarea orașelor enorme, din încrucișarea nenumăratelor lor relații se naște acest ideal obsedant. Chiar tu, dragă prietene, n-ai încercat să tălmăcești printr-un cîntec strigătul strident al geamgiului și să exprimi printr-o proză lirică toate sugestiile dezolante pe care strigătul acesta le trimite pînă-n mansarde, străpungînd cele mai înalte ceţuri ale străzii ?“

Florile răului și *Poemele în proză* realizează oarecum un asemenea program. Aproape toate poemele ar putea avea titlul unui ciclu din *Florile răului : Tablouri pariziene*, tablouri pitorești, dar mai ales tablouri interioare, despuiere a unui suflet într-un oraș mare, despuiere a sufletului unui oraș mare. Aici e nu fiorul nou, ci situația nouă pe care i-o creează Baudelaire poeziei. Aici e geneza unei înnoiri pe care abia începem să o observăm într-o anumită unitate și continuitate.

În zadar fusese viața citadină, pînă în secolul al XIX-lea, viața obișnuită a poeților ca și a cititorilor lor ; un fel de convenție tacită, întemeiată de altfel pe o lege profundă, părea să o excludă din poezie. Mai mult chiar, putem vedea cum, în marile epoci ale vieții citadine, poezia e cu atît mai violent dată afară din oraș cu cît orașul i-a furnizat poetului — și omului — viața intelectuală și morală. Cînd viața intelectuală și morală a lumii eline își are centrul în marile cetăți cosmopolite, ca Alexandria și Siracuza, se naște din aceste cetăți poezia pastorală. Cînd același loc îl are Roma lui Augustus, aceeași poezie a ciobanilor, a cîmpurilor, a naturii proaspete apare în *Bucolicele* și *Georgicele* lui Virgiliu. Iar în secolul al XVIII-lea francez, în cel mai strălucitor moment al vieții de societate, al vieții pariziene, reapar pastoralele, împreună cu o întoarcere la antichitate. André Chénier și Trianonul[3] se cheamă și se completează reciproc.

Dar să nu exagerăm. Pastoralele vor înflori în viața citadină prin însăși nevoia de *alibi*, care e unul din izvoarele adînci ale poeziei. Însă numai unul din izvoare. *Alibiului* i se opune curent ocuparea puternică și arzătoare a unui timp și a unui spațiu, după cum pribegia provoacă gustul contrastant sau alternativ pentru înrădăcinare, după cum un idealism cheamă replica unui realism. Roma, care a realizat din plin o viață citadină, a întemeiat și o poezie citadină originală, autohtonă, *satira* — *satira tota nostra,* ce se desăvîrșește cu Persus și cu Iuvenal. Diferența dintre epigrama alexandrină și epigrama lui Marțial ne dă putința de a măsura calitatea și noutatea a ceea ce e poezie citadină în literatura latină imperială.

Nu vom găsi, pe cît se pare, nimic de acest fel — sau mai nimic — în vîrsta noastră clasică. Montaigne iubește Parisul cu negii lui cu tot, dar Parisul cu negii lui nu pare să-i furnizeze decît cu totul întîmplător un spațiu moral poeziei din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea. Pitorescul cam artificial și trudit al *Satirelor* lui Boileau ar intra aici oarecum ca, altădată, vorba plăcută a lui Horațiu. Singurul poet la care am găsi de pe atunci unele creionării ale citadinismului baudelairian (și alte aspecte baudelairiene) ar fi, poate, în ceasurile lui bune, Saint-Amand.

Or, e remarcabil că tradiția clasică, ajutată de brațul ei secular, critica clasică, s-a menținut cu atîta încăpățînare într-o atitudine bănuitoare și în luptă față de inspirațiile citadine ale poeziei. Sau, mai curînd, la urma urmelor nu e atîta remarcabil cît firesc și cum se cuvine. Evident, viața urbană, prin ceea ce are ea nou și particular, poate fi numită artificială și coruptă. S-ar părea că ideea unei vieți artificiale și corupte, opuse vieții firești și sănătoase, trebuie să fie în chip spontan purtată și pîrguită de către arborele complex care e un mare oraș civilizat. Așa a apărut sub înfățișarea ei latină. Iuvenal e mai aproape de Teocrit decît se pare ; deși ocupă două ramuri deosebite, sînt purtați de același arbore, de acela al marelui oraș mediteranean. Iar Baudelaire conturează la orizontul orașului și al vieții pariziene aceleași rînduri nostalgice :

Nous avons, il est vrai, nations corrompues,
Aux peuples anciens des beautés inconnues :
Des visages rongés par les chancres du cœur,
Et comme qui dirait des beautés de langueur ;
Mais ces inventions de nos muses tardives
N'empêcheront jamais les races maladives
De rendre à la jeunesse un hommage profond,
— À la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front,
À l'oeil limpide et clair ainsi qu'une eau courante.[4]

(Şi se întîmplă iar ca limba şi stilul acestor versuri semnificative să fie ciudat de plate.)

Dar fie ea înfăţişată cu bună sau rea credinţă, pe planul satirei sau al complacerii (mult mai greu de deosebit între ele decît ni se pare la prima vedere), deformarea urbană a naturii umane va fi totdeauna privită cu o bănuială geloasă de către pura şi autentica tradiţie clasică. *Poeţii latini ai decadenţei,* de Nisard, operă în acelaşi timp critică şi alegorică, în care autorul îşi regăseşte şi îşi stigmatizează, sub măşti antice, contemporanii, pot fi consideraţi tipici în această privinţă. Vedem aici formele unei literaturi decadente înflorind spontan din materiile în putrefacţie pe care le adună cultura unui mare oraş cosmopolit. Şi totuşi cînd Nisard se lega, aici, de poeţii romantici, sîntem convinşi că se înşela şi că săgeţile lui erudite, cu ţepi latineşti, nimereau alături de ţintă.

Romanticii au continuat, în această privinţă, drumul mare al clasicilor, au întors spatele rafinamentelor şi complexităţilor citadine, au practicat o poezie după prototipul homeric, pe aceea numită de obicei, şi destul de arbitrar, poezia veşnică. Pe bună dreptate Jules Lemaître, căutînd cea mai potrivită caracterizare a lui Lamartine, îl numeşte un mare poet arian : din punct de vedere poetic, el a trăit în familie, cu sentimente aerisite şi luminoase, cu plinătatea trainică şi sănătoasă a florilor şi a fructelor, a trupurilor şi a sufletelor. Hugo a fost strălucitor ca sănătate, ca fire exuberantă şi deschisă. Se află în poezia lui Musset mult mai puţină corupţie şi complexitate decît val oratoric şi simple sentimente umflate de o frumoasă retorică :

Musset se trompe, il n'est pas si coupable...[5]

şi aşa mai departe, ca în versurile lui Voltaire despre Gresset[6], pe care le putem transpune. Vigny pe de o parte, Gautier pe de alta, deşi ne duc, pe două drumuri deosebite, la Baudelaire, şi-au construit poezia în decoruri ce n-au mai nimic din marele oraş baudelairian ; primul în acela al unei naturi spiritualizate, al doilea în acela al unui magazin de antichităţi sau al unui atelier de pictură.

Cînd trecem de la toți acești poeți romantici la Baudelaire, trecem dintr-un decor de natură la un decor de piatră și carne. Construind, în *Vis parizian*, un vis al unei lumi ideale, el îl descrie astfel :

Le sommeil est plein de miracles !
Par un caprice singulier
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier.

Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante mélancolie
Du métal, du marbre et de l'eau...

Et tout, même la couleur noire,
Semblait fourbi, clair, irisé ;
Le liquide enchâssait sa gloire
Dans le rayon cristallisé[7].

E „visul de piatră“ cu care asemuiește frumusețea ; e piatra de temelie a viziunii sale. Lumea lui ideală e închipuită ca o arhitectură, pentru că lumea lui reală e o arhitectură, o natură citadină, adică o natură care nu mai e natură. „Totdeauna m-am gîndit că în natura înfloritoare și întinerită e ceva tare trist, aspru, crud — un nu știu ce care e aproape o nerușinare.“ Să nu ne spunem că aceasta e tema din *Casa păstorului*[8], din *Tristețea lui Olympio*[9] sau din alte piese romantice. Pentru romantici, natura constituie o orchestră, emite o muzică divină pe care ei încearcă să și-o încorporeze toată în operă. Muzica aceasta e patetică și tristă ca orice muzică adîncă, dar vine din realitatea sănătoasă, veșnică, divină. E în poezia lor o teamă de natură cum e o teamă de Dumnezeu în adîncul religiei, dar se vede cotitura prin care teama aceasta se preface în dragoste : sau, mai degrabă, dragoste și teamă constituie fețele de o clipă, ipostazele trecătoare ale acelei realități supraomenești ce ocupă în întregime cîmpul sufletului religios sau poetic și care se numește aici Dumnezeu sau natura. Dar ne dăm seama foarte bine că teama de Dumnezeu se transformă, pentru un temperament ca acela al lui Lucrețiu sau al lui Nietzsche, în ură față de Dumnezeu, care îi e în același timp dezvoltarea și contrariul. La fel, teama religioasă de natură care făcea parte, la marii lirici romantici, din familiaritatea cu natura, a ajuns, la Baudelaire, ură față de natură.

Ură față de natură care constituie reversul și oglinda violenței față de natură pe care o reprezintă ființa materială, viața intelectuală și morală a unei mari capitale. Nu ne vom mira văzîndu-l pe Baudelaire, în 1859, plin de furie cînd află de succesul *Mirelei* și al lui Mistral, „poet regionalist, mînat de Adolphe Dumas [10], și bolborosind o păsărească stropșită". La o distanță de doi ani, aproape la fel de îndepărtate și una și cealaltă de romantism, dar îndepărtate în două sensuri opuse și alcătuind prin contrastul lor o antiteză ciudat de absolută, cele două cărți, *Florile răului* și *Mirela,* cea a poetului parizian și cea a țăranului din Crau, lărgeau, dacă nu poezia franceză, cel puțin poezia Franței, atît de mult, încît îi dădeau o amploare pe care cu greu am putea-o visa mai mare.

Două extreme care, îndepărtate de romantism, erau în definitiv conținute virtual în el, pentru că *Mirela* realizează tendințe ale poeziei lamartiene, iar *Florile răului* tendințe pe care le putem lesne observa în poezia lui Musset. Prin magnificul transfer de putere care e articolul din *Entretiens* [11], din 1859, Lamartine indentifică și salută în *Mirela* plinătatea de natură patriarhală și ariană, flacăra antică și laptele proaspăt al căminului sfînt, tot ceea ce odinioară strălucise și se revărsase în tînăra lui poezie. Iar Mistral îi oferă din parte-i *Mirela* drept primul strugure din recolta lui. Dar Baudelaire, prin viața și prin arta lui, a rămas crispat într-o atitudine iritată și bănuitoare ce contrastează și mai absolut cu credulitatea rustică. Musset îl scoate din sărite : „Afară de vîrsta primei împărtășanii — spune el — adică afară de o vîrstă la care orice ține de fetele publice și de scările de mătase face impresia unei religii, nu l-am putut niciodată suferi pe șeful ăsta de filfizoni, cu neobrăzarea lui de copil răsfățat care cheamă cerul și infernul în sprijinul aventurilor lui de meniu fix, cu torentul lui noroios de greşeli gramaticale şi prozodice, în sfîrşit cu neputinţa lui totală de a înţelege munca prin care o reverie poate să ajungă un obiect de artă". E curios să constatăm că găsim aici tocmai vocabularul şi metaforele pe care le folosesc pe seama lui Baudelaire cei ce nu-l pot suferi. „Colegienii isterici care se-nfruptă dintr-însul" sînt, cum spune Brunetierère, chiar aceia pe care, după propria-i mărturisire, îi reprezenta Baudelaire în copilăria lui şi care acum îl citesc pe Baudelaire întocmai cum acesta îl citise pe Musset. Şi Brunetière continuă, despre Baudelaire : „Nu-i decît o Satană de camere mobilate, un Belzebut de meniu fix". Apoi ne aduce la cunoştinţă că „omul acesta tare era înzestrat cu însuşi geniul slăbiciunii şi al improprietăţii expresiei" şi că, în sfîrşit, a-l lua drept model ar însemna „să schimbi adevăratul obiect al artei pe visurile unui bolnav". Fireşte, nu vom accepta pentru Musset aprecierea lui Baudelaire, nici pentru Baudelaire aprecierea lui Brunetière şi, în ambele cazuri, după cum nu vom lua drept obiect al artei visurile unui om bolnav, nu vom lua nici accesele de furie drept o sănătoasă judecată critică. Dar un asemenea vocabular intersubstituibil se bizuie, neîndoielnic, pe analogii.

Nicidecum pe afinităţi artistice, şi repulsia lui Baudelaire era destul de naturală : nu e nici o legătură între bogata uşurinţă oratorică a lui Musset sau marea natură creatoare pe care a adus-o el în teatru cel puţin tot atît cît în poezie — şi inspiraţia aceea avară pe care Baudelaire ţine să o prefacă în sobrietate, în puritate şi în condiţie a obiectului de artă. Dar şi unul şi celălalt, născuţi dintr-un romantism exasperat, mărturisesc deopotrivă o reacţie la romantism, — faimoasa reacţie antiromantică aproape tot atît de veche cît romantismul şi fără de care cu greu am putea concepe romantismul însuşi, tot aşa cum n-o putem concepe pe ea însăşi fără romantism. „Amintiţi-vă — scrie Baudelaire — de vorba adîncă a lui Leonte de Lisle : «Toţi elegiacii sînt nişte canalii»". Şi dacă asta ne face să ne dăm seama ce se înţelege, la parnasieni, prin adîncime, ne aminteşte totodată şi de visurile plutitoare, de amanţii nopţii, al lacurilor, ai cascadelor miniaturale, pentru care Musset avea atîta dispreț. Înțelegi că și unul și celălalt detestă, la poeții pe care nu-i iubesc, o lipsă de sinceritate, și că amîndoi vor ca poezia lor să înlocuiască printr-o inimă „despuiată“ inima ce se leagănă în veșminte albe, în văluri mlădioase și în aburi. Nimic nu ne oprește să vedem aici un ecou al lui Racine, de a regăsi în această trecere de la romantism la *Nopți* și la *Florile răului* ceea ce a constituit, în 1667, pentru un public cornelian și romanesc, noutatea *Andromacăi* (păstrînd bineînțeles proporțiile între aceste opere atît de inegale), adică o trecere de la un exterior la un interior, de la un decor la o muzică, de la o natură la o inimă.

Dar nu există suflet fără trup; și interiorului, muzicii, inimii tot le trebuie un exterior, un decor, o natură apropiate. Elementul acesta material pe care trebuie să se sprijine viața spirituală era, pentru tragedia raciniană, forma aceea de societate umană ce se numește viața de curte, concentrarea aceea de valori, de frumusețe, de ființă a unei țări într-un spațiu restrîns, în jurul unui rege, adică tot ceea ce ajunge la desăvîrșire în primii douăzeci de ani ai domniei personale a lui Ludovic al XIV-lea. Or, Parisul, capitala, ocupă, în secolul al XIX-lea, în Europa și în lume, locul pe care-l avea curtea lui Ludovic al XIV-lea în secolul al XVI-lea. Nu e singura capitală, nici cea mai mare, nici cea mai bogată; — e chiar inferioară, cantitativ, altor metropole; dar e singura în care omul trăiește profund viața proprie unei mari capitale, singura în care această viață își dă toate roadele spirituale, singura în care forțele duratei, ale solului, ale climatului se unesc, ca pe o coastă burgundă, ca să-i dea vinului ei calitate desăvîrșită. Așa cum viața de curte a produs în secolul al XVII-lea o poezie psihologică, era firesc ca viața unei capitale să producă, în secolul al XIX-lea, o poezie din aceeași fibră și care să se făurească împotriva unor strămoși și dușmani analogi, să întîmpine rezistențe de același ordin. Aceasta e poezia care începe oarecum cu Musset și se încheie — dacă se poate vorbi în acest domeniu de încheiere — cu Baudelaire.

*

Ce e o capitală? O pădure de oameni. O fire menită să redea poezia urbană se va simţi în mijlocul acestei păduri de oameni întocmai ca un poet romantic într-o pădure de arbori şi în faţa naturii. Baudelaire s-a făcut artistul unui sentiment pe care încă Descartes îl încercase în oraşele active ale Olandei şi pe care i-l prezintă foarte bine lui Balzac, într-o scrisoare pe care am apropia-o, ca pe o curiozitate, de rîndurile noastre: „Nu-i e dat oricui să facă o baie de mulţime: să te bucuri de gloată e o artă, şi numai acela căruia o zînă i-a insuflat din leagăn gustul travestirii şi al măştii, ura pentru domiciliu şi patima călătoriei poate face, deasupra neamului omenesc, o beţie de vitalitate". Desigur, Baudelaire n-ar fi fost în stare să dea viaţă mulţimilor, să devină un poet sau un romancier al mulţimilor, adică să le creeze din punct de vedere estetic. Dar mulţimea, pădure mişcătoare după cum fluviul e un drum care umblă, slujeşte ca mediu, ca reazem şi ca peisaj visării poetului, exact în măsura în care e poet; conturul şi valul mulţimii însoţesc conturul şi ondulaţia visării poetice şi a hoinărelii senzuale după cum curba mării însoţeşte curba inversă a malului. „Multitudine, solitudine — mulţime, singurătate; termeni egali şi convertibili de către poetul activ şi fecund. Cine nu ştie să-şi populeze singurătatea nu ştie nici să fie singur într-o mulţime agitată."

Singurătate neîncetat fremătătoare şi la pîndă ca să atragă spre ea sufletele gînditoare ce o vor popula. E femeia urmărită ca o cărare în pădure, — un schimb de priviri ce durează doar o clipă şi în care se află întreaga posibilitate şi întreaga esenţă a unui destin:

Un éclair... puis la nuit! — Fugitive beauté,
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici! trop tard, jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais![12]

E ultimul vers al sonetului *Unei trecătoare* și unul din versurile acelea ce ne fac să simțim cît se poate de clar amprenta pe care Baudelaire trebuie să o fi lăsat iremediabil asupra oamenilor a căror tinerețe s-a confundat cu viața unei mari capitale — și în special asupra oamenilor de litere. Firește, așa ceva nu poate stîrni admirația colegienilor, precum *Cele două cortegii*. Dar colegienii nu cred în întîlnirea celor două mame decît pe cuvîntul lui Soulary [13], cum cred în existența vasului din Soissons pe cuvîntul lui Duruy [14]. Mai mult, nu au nevoie să se fi întors singuri la Robinson după ce au fost cu o fată dragă ca să înțeleagă și să admire *Tristețea lui Olympio*, ca să fie adînc impresionați de ea: *Tristețea lui Olympio* merge pe un drum de mult bătut de toată literatura și de toată poezia de dragoste, și ca să urmărești această curgere frumoasă nu trebuie să fi cunoscut tu însuți dragostea, ajunge să transferi în ea disponibilitatea pentru dragoste care e a tuturor temperamentelor și a tuturor vîrstelor, și criticii nu spun altceva cînd, văzînd în poemul acesta manifestarea unui etern loc comun, îl opun originalităților contrafăcute și ciudățeniilor lui Baudelaire. Dar un sonet ca *Trecătoarea,* un vers ca ultimul vers din acest sonet, nu beneficiază de o asemenea înțelegere generală și înnăscută. Nici o Chloe nu l-ar face pe Daphnis să le bănuiască. Categoric nu s-ar putea naște, nici n-ar putea să fie simțite într-o viață de sat sau de orășel. Nu pot înflori decît în mediul unei mari capitale, în care oamenii trăiesc împreună, unul față de altul străin și unul pe lîngă altul călător. Și, dintre toate capitalele, numai Parisul le va produce ca pe un fruct natural. Schimbul de priviri cu trecătoarea, scînteierea bruscă a caldarîmului parizian — despre care nimic din Virgiliu, din Racine sau din Mistral nu l-a învățat pe strîngătorul de fișe — scînteierea aceasta a cărei experiență este unică, numai o poezie de asemenea unică a aflat-o, iar versul lui Baudelaire, pe care nici nu l-ai fi bănuit înainte, după aceea te obsedează. Jumătățile lui antitetice se încrucișează ca și cele două priviri, nu alcătuiesc decît un vers, total și cu o rezonanță infinită, precum cele două priviri n-au alcătuit, pentru o clipă, decît o singură lumină. Dar acum versul acesta îi rămîne consubstanțial pulberii aurite a bulevardului, în serile de iunie. După o privire de acest fel, în care două ființe ce nu se vor mai întîlni niciodată s-au legat pentru o clipă, fără îndoială nu va mai fi zi în care, de zece ori, unul dintre cei doi să nu simtă cum marele alexandrin urcă din memorie, umple un vid, potolește și întregește ceva într-însul, alătură scînteia aceea de milioane de alte scîntei, privirea aceea, la început parcă atît de goală și de efemeră, o alătură altor milioane de priviri asemănătoare ce-i dau serii de vară o substanță umană și o lumină inteligentă, îl face să pășească spre viață cu un suflet pentru o clipă descătușat, echilibrat și care știe mai multe.

O toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

Această transpunere a naturii în oraș, a vegetației în arhitectură, a străzii în oameni, e o transformare de decor care, evident, implică și o transformare de sentiment, dar nu o transformare în care nu mai poți recunoaște realitățile durabile ale sensibilității poetice. O pădure, am spune, în care copacii sînt ființe vii, amplificate în simboluri și adîncite în mistere :

L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers. [15]

Copaci și păduri ce își degajă sensul și muzica pentru sufletul poetului, în anotimpul în care cad frunzele. N-am putea înțelege frumoasa piesă a *Bătrînelelor* dacă n-am vedea în ea tocmai o *Frunză de toamnă* transpusă pe de-a-ntregul, cu toate proporțiile și cu toate notele ei, într-un peisaj urban în care o omenire cade în ruină, în același ritm vechi după care cad foile toamnei, în versurile poeților :

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants. [16]

E ușor să-l deplîngem pe acest rece mistificator care crede că ne uluiește prezentîndu-se drept unul ce se ține după femei bătrîne.

Ah! que j'en ai suivi de ces petites vieilles! [17]

Dar un asemenea poem, cînd ne gîndim la sensibilitatea particulară din care se nasc *Florile răului*, Baudelaire nu putea să nu-l scrie și e, poate, cel mai central și cel mai tipic poem din opera sa. El a dus cu sine ca pe un trofeu dureros nu un tezaur infinit de senzații posibile, ca Hugo, nu o densitate de viață interioară, ca Vigny, ci ceea ce s-ar putea numi o stratificare de amintiri, atît de compactă, încît pare să trăiască într-o continuă paramnezie,

(J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans) [18]

amintiri ce se confundă în el cu parfumuri ca acela al unui „bătrîn flacon ce-și amintește“, parfumuri în care el își regăsește parcă o întreagă durată imemorială brusc revelată,

Ce grain d'encens qui remplit une église,
Ou d'un sachet le musc invétéré,
Charme profond, magique, dont nous grise
Dans le présent, le passé restauré! [19]

În părul unei femei, plasă întunecată, o durată asemănătoare se prinde, se adună, își revarsă curgerea inepuizabilă :

O boucles! Ô parfum chargé de nonchaloir!
Extase! Pour peupler, ce soir, l'alcôve obscure
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir.

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,
Tout un monde lointain, absent, presque défunt,
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique... [20]

Poetul poartă în sine o durată vie pe care parfumurile o trezesc, o revelează și se confundă cu ea. Dar dacă parfumurile își manifestă acest privilegiu în chipul cel mai original, nu înseamnă că numai ele îl au; ci și muzica, și pictura — *Farurile*. Nu natura care, în sensul de vegetație și de peisaje pe care i-l dădeau romanticii e aproape inexistentă la Baudelaire (împrejurimile orașului, din Victor Hugo și din Paul Fort, nu-și găsesc locul în poezia lui); ci o antinatură, peisajul lucrurilor omenești care e orașul. Acest oraș, ca și sufletul poetului, e și el o durată, o formă îmbătrînită a vieții, o memorie. Nu-i cereți fețe fragede, tinerețe și aurora aceea cu totul nouă ce se înalță în fiecare dimineață deasupra mării. Cereți-i o durată. Dar să nu vă duceți să căutați această durată în pietrele sale, ca un rece arheolog, nici în vreo *Notre-Dame de Paris*, ca un romantic. Numai în realități umane izbucnește ea pentru sufletul poetului. Dacă i-a plăcut în frumusețea feminină artificiul și fardul, la Jeanne Duval cine știe ce noapte imemorială, ce primitive întunecimi fierbinți ale cărnii și sîngelui, toate acestea nu au fost decît un simbol sau o aproximație a duratei adevărate, vii, consubstanțiale vieții și ființei Parisului, durata acelor ființe foarte bătrîne și umilite care i se păreau că trebuie să alcătuiască, asemenea capitalei însești, blocuri, masive inepuizabile de amintiri. În *Bătrînelele*, orașul se arată ca un lucru ce durează, asemenea pădurii, toamna, cînd frunzele cad și adună putregaiuri în ceață.

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,
L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,
Tout comme si j'étais votre père, ô merveille!
Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins.

Je vois s'épanouir vos passions novices;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices!
Mon âme resplendit de toutes vos vertus!

Ruines! ma famille! ô cerveaux congénères!
Je vous fais chaque soir un solennel adieu!
Où serez-vous demain, Eves octogénaires,
Sur qui pèse la griffe effroyable de Dieu?[21]

Eve octogenare, la fel de firești pe trotuarul unei capitale cum este Eva din *Sfințirea femeii*[22] (atît de magnific aflată exact la antipodul lui Baudelaire) în prospețimea de botez a marii naturi poetice.

Atingem astfel fondul acestei poezii, taina noutății ei creatoare, pe care o poți injuria chiar dacă ai toată cinstea sufletească dar pe care nu o poți tăgădui dacă ai o adevărată cinste a inteligenței. Ea transpune valorile naturale în valori urbane, peisajul în umanitate. Creează o poezie care e toată a Parisului după cum un Mistral creează o poezie care e toată a Provenței. Ea îi corespunde unui rafinament — numiți-l bolnăvicios dacă vreți — al civilizației într-o țară bătrînă. Iar curba aceasta nu are de ce să ne mire. Ea își are precedentele. E conținută în însăși ființa poeziei franceze. Aminteam adineauri de Versailles și de Racine. Brunetière (surprinzînd doar o parte de adevăr, dar bine) a arătat convingător, cred că pentru prima oară, de ce a avut Racine atîția dușmani printre oamenii de curte, de ce i-a indignat el pe mulți oameni cumsecade prin asprimea realistă cu care a înfățișat în toată goliciunea ei pasiunea feminină și de ce a fost neîncetat copleșit de dezgusturi, pînă la *Fedra*, care i-a umplut paharul; și sînt sigur că dacă Brunetière a zvîrlit peste *Florile răului* mai multe injurii decît au vărsat faimoasele sonete peste *Fedra* lui Racine, e cam din aceleași pricini. Vrînd să indice, în *Evoluția poeziei lirice*, un poet al vieții pariziene, el, Brunetière, nu l-a găsit decît pe François Coppée! Tot astfel era firesc ca Quinault[23] să fi avut mai puțini dușmani decît Racine. Ceea ce nu înseamnă, firește, că trebuie să fim atît de lipsiți de bun-gust încît să-l punem pe Baudelaire alături de Racine; trebuie pur și simplu să ne explicăm, prin legi analoge, cum s-au produs în jurul unuia, ca și al celuilalt, repulsiile, rezistențele, obișnuirea, convertirea oamenilor de gust, pe măsură ce generațiile succesive au ajuns să aducă, din izvoare mai proaspete, în vechile bazine ale criticii, apele unei sensibilități noi.

II

Toate *Florile răului,* întregul *Spleen parizian,* se învîrt în jurul unei anumite forme de dragoste, a aceleia ce ține, la propriu, de trotuarul unui mare oraș și care e, ca să vorbim deschis, prostituția. Aș vrea să fiu însă bine înțeles. Frumoasele, purele și adevăratele forme ale dragostei sînt la fel de firești pentru viața Parisului ca și pentru viața oricărui oraș sau al oricărui sat. Dar sînt aceleași la Paris ca și oriunde, iar, artisticește, decorul Parisului nu le e mai potrivit decît oricare altul. Poate chiar mai puțin potrivit. Viața pariziană, în secolul al XIX-lea, poartă, în aerul ei respirabil (mai mult sau mai puțin respirabil), o senzualitate fizică anume, care, la rafinații mai mult sau mai puțin uzați care o interpretează literar, se preface repede într-o senzualitate a sufletului, într-o senzualitate tristă. Lumea cocotelor, societatea demimondenă sau mondenă care oarecum o cultivă (și pe care scriitorii, din diverse pricini, o deformează și o împing pe panta pe care ea e oricum înclinată să alunece), tot ce e propriu numai unei capitale și nu se află nici la Quimper, nici la Quarré-les-Tombes[24] decît cel mult ca imitație — iată ce și-a căutat, în secolul al XIX-lea, expresia poetică, fără să și-o găsească din primul moment. Au încercat așa ceva și elocința cam găunoasă a lui Alfred de Musset, și idila nătîngă a lui Murger; iar cum și una și cealaltă aveau destul convenționalism și destul lustru ca să fie acceptate de publicul burghez, cum *Viața de boem* putea să se învecineze frățește pe scena Odeonului cu *Căsătoria din Olimp*[25], favorurile publicului s-au îndreptat iute spre frumoasa retorică à la Corneille ca și spre platitudinile à la Quinault.

Cu apariția lui Baudelaire, trebuia să privești adevărul în față, să fii atent la formele corupte pe care le capătă dragostea, nu numai dinafară, ci și dinlăuntru, într-un mare oraș vechi și inteligent, să vezi așa cum e, și dincolo de convenții literare, ca să folosim o metaforă uzuală, floarea răsărită din bălegarul unei bătrîne capitale. Căci nimeni nu va putea tăgădui, fie că o deplînge, fie că se laudă cu ea (iar Baudelaire face, alternativ, și una și alta), că viața aceasta e eminamente artificială, și contrariul unei vieți naturale. Iar din acest artificiu, pentru prima oară adus în plină lumină și exprimat de un poet conștient, au ieșit *Florile răului* și *Spleenul parizian.*

Cei ce nu ostenesc repetînd că poezia lui Baudelaire e artificială, și de aceea o injuriază, îi supralicitează de fapt sensul propriu. Ea e artificială ca și obiectul ei, ca și dragostea pe care o analizează. Îi putem pune de acord, dacă trebuie, pe dușmanii lui, pe prietenii lui și pe el însuși, zicînd : e un nenorocit ! Dar dacă omul acesta și poezia aceasta n-ar fi decît artificiale, nici n-ar exista. Dacă viața Parisului n-ar fi decît artificială, omul n-ar mai putea rezista. Există o natură profundă și adevărată care știe să-și anexeze contrariile aparente. Și în versurile lui Baudelaire, dragostea capătă o rezonanță atît de adîncă pentru că, în ciuda aparențelor, atinge, în inimă, o coardă veșnică.

Se știe că Baudelaire nu pare să fi cunoscut altfel de dragoste decît pe aceea ce-și rostogolește valurile pe strada pariziană. Să lăsăm în seama cronicii grija poate de prisos de a-i identifica și prezenta legăturile succesive. În orice caz, el și-a asumat limpede în poezie și a ridicat la o înaltă conștiință poetică (nu spun morală) elementul de poligamie ce plutește în aerul și în viața unei capitale moderne : pluralitate pe care o simbolizează perfect Jeanne Duval și d-na Sabatier.

Manon Lescaut, Marion Delorme, Marguerite Gautier au apărut în secolul al XIX-lea (secolul ce i-a adus succesul operei lui Prévost) ca niște creaturi tot atît de emoționante și de interesante ca și prințesele pasionate din tragedii. A avut loc o treptată, dar sigură ascensiune ; ceea ce pe vremea lui Dumas fiul se numea societate demimondenă s-a contopit cu cea mondenă, în vreme ce lumea cocotelor, care pe atunci nu reprezenta nici o fracțiune din societatea bună, a devenit demimondenă și a pornit la cucerirea celeilalte jumătăți, mai înalte. Baudelaire, din multe și felurite pricini, n-a îmbrățișat această tendință în fond sentimentală și care-i aduce (vezi Musset) nu atît florile răului cît floricica albastră sau cameliile *Damei.* El n-a avut o Aïssé [26] a lui, ci o Thérèse Levasseur [27] ; aș spune chiar, deși e ciudat, ceva și mai jos de Thérèse : a avut-o pe Jeanne Duval. O mulatră stupidă, vicioasă, alcoolică i-a fost tovarăşă de viaţă şi inspiratoarea unora dintre cele mai frumoase versuri ale sale. Baudelaire ar fi încercat o amară bucurie, probabil, dacă ar fi citit aceste rînduri scrise de Brunetière la 1887 : „Împreună cu Stendhal, şi din alte cauze, dar între care se pot stabili destule analogii, Baudelaire este unul din idolii vremii acesteia, — un fel de idol oriental, monstruos şi diform, a cărui diformitate naturală e scoasă şi mai mult în relief prin culori stranii, — iar bisericuţa lui e una dintre cele mai frecventate". Baudelaire o scosese pe Jeanne Duval din prostituţia pariziană ca pe un idol african şi nu trebuie să mergem neapărat la expoziţiile foarte pariziene de artă neagră ca să ne dăm seama cît de mult extremul rafinament îşi poate apropia şi anexa o animalitate primitivă. De altfel nu e aici locul să căutăm prin ce mijloace, ca oricare altele, o Thérèse Levasseur sau o Jeanne Duval şi-au putut asigura dominaţia senzuală. Trebuie neapărat să te jertfeşti ca să poţi înnoi sensibilitatea unei ţări sau a unei epoci.

Dar aspectul particular al acestui „tablou parizian" pe care-l înfăţişează viaţa sentimentală a lui Baudelaire îl constituie existenţa unui *Sacré-Coeur* deasupra unui *Montmartre,* e chipul d-nei Sabatier peste cel al Jeannei Duval, e piscul dublu al acestui Parnas erotic, dubla inspiraţie ce decurge de aici şi care le dă celor două realităţi, cînd una e privită din punctul de vedere al celeilalte, chipul a două nostalgii. Fără îndoială, versurile de dragoste adresate Prezidentei sînt azi cele mai populare versuri franceze, cele pe care le ştiu pe dinafară nu numai oamenii care i-au citit pe Racine, Lamartine şi Hugo, ci şi alţii, cu siguranţă mai numeroşi, care nu i-au citit niciodată. Ele constituie toată poezia pentru mulţi studenţi şi pentru mulţi băieţi de prăvălie, ceea ce nu le împiedică să figureze şi în poezia celor mai rafinaţi.

Izvorul lor e tot atît de adînc ca şi izvorul versurilor închinate Venerei negre, dar mai lesne de scos la lumina zilei. E de mirare că psihanaliza nu s-a oprit pînă acum la cazul lui Baudelaire, pentru că nu cred să existe un exemplu mai caracteristic de ceea ce ea numeşte complexul matern, complexul lui Oedip. Oricare ar fi partea bolii lui particulare în formarea sau deformarea geniului său, în adîncul lui Baudelaire trebuie să identificăm și — să identificăm mai ales, ar spune psihanaliștii — răsunetul dramei care a fost recăsătorirea mamei sale. O iubea profund și a fost gelos cu o ură intensă care i-a răscolit pentru totdeauna viața interioară. Tatăl vitreg, generalul Aupick, era un tip de militar de mare noblețe, un om al lealității și al datoriei, căruia nu i s-ar putea reproșa nimic în ce privește comportarea față de fiul lui adoptiv. Dar soțul mamei a personificat pentru Baudelaire nu numai rivalul victorios în tandrețe, ci și familia, statul, societatea, disciplina, toate valorile consacrate pe care era frumos să le jertfești pe altarul Artei. Revoluția de la 1848 a constat pentru el în a le repeta neîncetat luptătorilor din februarie: „Asta încă nu-i nimic, trebuie ucis general Aupick". Dar:

Si le viol, la poison, le poignard, l'incendie,
N'ont pas encore brodé de leurs plaisants dessins
Le canevas banal de nos piteux destins,
C'est que notre âme, hélas! n'est pas assez hardie![28]

Ura cu care-și urmărea tatăl vitreg era reversul dragostei pentru mamă, al iubirii trădate ce i-a inspirat sfîșietoarea *Binecuvîntare*. Un om ca el, care duce în sine, în trupul lui plăpînd, memoria vechii uniri cu trupul matern, va visa pretutindeni căldura sînului.

L'homme a toujours besoin de caresse et d'amour.
Sa mère l'en abreuve, alors qu'il vient au jour...[29]

Iar forma superioară și pură a dragostei va trebui să capete, la el, tocmai o asemenea înfățișare maternă. Senzualitatea cerebrală a lui Baudelaire merge, în această privință, destul de departe și nu cred că am cădea în arbitrar și în apropieri forțate dacă am vedea decurgînd direct din această sursă obscură poemele, în aparență atît de stranii, *Uriașa* și *Lete*. Dar mai ales, complexitatea aceasta a maternității erotice se fixează asupra aceleia pe care el o numește îngerul păzitor, Muza și Madona. D-na Sabatier, care a primit, fără a-l cunoaște pe autor, pînă la apariția *Florilor răului*, cele mai frumoase poeme de dragoste din volum, era de-o vîrstă cu Baudelaire (se născuse în 1821) și una dintre cele mai frumoase femei din epocă prin statură și prospețime, „excelentă, spunea Flaubert, și mai ales sănătoasă creatură“, care știa să „prezideze“ (de unde și frumosul titlu de *Prezidenta*) o adunare de artiști fără să amestece în convorbirile lor platitudini femeiești, aducînd doar în mijlocul lor puritatea unui corp pe care Clésinger[30] l-a sculptat, strălucirea unui obraz căruia Ricard[31] i-a făcut portretul și autoritatea apoliniană pe care o slăvea Gautier cînd îi spunea în *Smalțuri și camee :*

J'aime ton nom d'Apollonie,
Écho grec du sacré vallon
Qui dans sa robuste harmonie
Te baptise sœur d'Apollon.[32]

Una dintre femeile acelea a căror senzualitate directă și discretă se împletește armonios cu poezia și cu creația operei de artă. De această sănătate, de această maternitate spirituală, familiară și plastică s-a îndrăgostit profund Baudelaire.

Et pourtant, aimez-moi, tendre cœur, soyez mère
Même pour un ingrat, même pour un méchant ;
Amante ou sœur, soyez la douceur éphémère
D'un glorieux automne ou d'un soleil couchant !

Courte tâche ! La tombe attend ; elle est avide !
Ah ! laissez-moi, mon front posé sur vos genoux,
Goûter, en regrettant l'été blanc et torride,
De l'arrière-saison le rayon pâle et doux.[33]

La o femeie atît de naturală și cu mintea atît de sănătoasă, ca Apollonie, să atingi coarda maternă, să o atingi cu asemenea fervoare, delicatețe și muzicalitate, nu e oare chiar pentru un dezmoștenit al soartei ca Charles Baudelaire — și mai ales pentru unul ca el — mijlocul cel mai bun de a-i mișca inima și de a dobîndi din dragostea ei tot ce atîrnă de voința, inteligența și compătimirea ei ? Cînd *Florile răului* au apărut și ea s-a știut inspiratoarea lor, d-na Sabatier, evident nu îndrăgostită, dar cucerită și recunoscătoare, maternă și mîndră, și-a plătit datoria, cu ușurința ei firească, cinstit și omenește. Se știe ce s-a întîmplat după aceea, și uscăciunea sentimentală pe care și-a descoperit-o brusc Baudelaire tocmai în clipa în care un altul și-ar fi crezut toate dorințele împlinite. Scrisoarea lui din 1857 e limpede, iar argumentele, începînd cu primul, care e cel mai superficial, se înlănțuie cu o logică gradată : „Mai întîi, sîntem amîndoi stăpîniți de teama de a mîhni un om cumsecade care are fericirea de a fi neîncetat îndrăgostit. Apoi ne e teamă de propria noastră furtună, pentru că știm, eu îndeosebi ! că există noduri pe care cu greu le mai poți dezlega. Și, în sfîrșit, acum cîteva zile tu erai o zeitate, ceea ce e atît de comod, atît de frumos, atît de inviolabil ! Azi, iată-te femeie ! Și dacă, spre nenorocirea mea, aș căpăta și dreptul de a fi gelos ! Ah, ce groază mi-e numai cînd mă gîndesc !“

Teama de dragoste, groaza de pasiune, neputința de a iubi în sensul deplin și obișnuit al cuvîntului (și știm doar că toate acestea sînt determinate și de realități fiziologice, chiar medicale, în cazul lui Baudelaire) ascund poate un sentiment mai profund. Întregul element matern ce determină la poet iubirea și contribuie la idealizarea ei refuză să intre în cadrele obișnuite și prevăzute ale pasiunii erotice. Nu are cuvinte prin care să se exprime, albie normală prin care să curgă, cuget împăcat în care să se regăsească. După felul în care a cunoscut-o în copilărie, se înțelege că lui Baudelaire îi e groază pînă și de gîndul geloziei. Se înțelege de unde veneau paradoxuri aparente ca acesta : „Dragostea se poate trage dintr-un sentiment generos : gustul prostituției ; dar e repede coruptă de gustul proprietății“. Ceea ce Brunetière comentează astfel : „Nu protestați ! i-ați face prea mare plăcere ; el vrea să spună pur și simplu că posibilitatea generală de a iubi, care e simpatie, devine un egoism în doi, cînd se fixează la un subiect particular : observația nu e prea nouă“. Cuvintele lui Baudelaire, legate de o întreagă sensibilitate de artist, și glosa pedantă a criticului, sînt ca o vioară și o cutie de vioară.

Să iubeşti o femeie inteligentă, spune oarecum Baudelaire, înseamnă să te laşi pradă tocmai unei iubiri contra naturii. La fel, după o unică şi crudă experienţă, el aprecia că a iubi carnal îngerul păzitor, Muza şi Madona, a o avea ca amantă pe Prezidentă, un fel de „mamă“ sau de camaradă a artiştilor (fraţii Goncourt o numeau, mai grosolan, o vivandieră pentru fauni), ar fi un fel de incest. În memoria obscură a trupului său, în durata lui inconştientă de copil şi de adolescent, acest întreg plan al sentimentelor se tradusese prin răsturnări prea adînci pentru ca sufletul să nu-i fi rămas temător şi viaţa lăuntrică dezechilibrată.

Prezidenta n-a mai fost pentru el decît o prezenţă maternă care i-a stat, luminoasă, la căpătîi, în ceasul prăbuşirii şi al morţii. Echivalentul, baudelairian sau aproape baudelairian, a ceea ce oamenii numesc iubire, a fost dat să fie ceva în jurul şi deasupra acestei biserici,

(Je veux bâtir pour toi, Madone, ma maîtresse... [34]*),*

ceva zvîrlit în stradă, în viaţa solitară a capitalelor, în voluptatea stearpă şi ideală a mulţimilor.

„Ce numesc oamenii dragoste e ceva tare mărunt, tare îngust şi tare slab faţă de sfînta prostituare a sufletului care se dăruieşte în întregime, poezie şi milostenie, celui dintîi venit, trecătorului necunoscut.“ A căutat în mulţime imaginile sterilităţii sale. I-a plăcut

Majestatea rece a femeii sterile.

S-a ţinut după văduva aceea care „se va fi întors acasă pe jos, gînditoare şi visătoare, singură, totdeauna singură; căci copilul e gălăgios, egoist, fără blîndeţe şi fără răbdare; şi nu poate măcar, ca animalul pur, ca pisica şi cîinele, să împărtăşească durerile mute“. Şi mai departe, în smoala înspăimîntătorului lor imperiu, a întîlnit *Femeile damnate* şi s-a recunoscut în grupurile lor deznădăjduite; ele şi-au lăsat amprenta pe tărîmul lui infernal, mai mult decît Vasul tristeţii şi decît Madona.

L'âpre stérilité de votre jouissance
Altère votre soif et roidit votre peau,
Et le vent furieux de la concupiscence
Fait claquer votre chair ainsi qu'un vieux drapeau.

Loin des peuples vivants, éreintés, condamnées,
À travers les déserts, courez comme des loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées,
Et fuyez l'infini que vous portez en vous.[15]

Dacă dragostea este, cum spune Diotima, zămislire în frumusețe, apoi nimeni n-a cunoscut-o mai puțin decît Baudelaire, nimeni n-a cerut mai aprig de la toate formele frumuseții să aibă drept trăsături comune sterilitatea, să ducă la amărăciune și la cenușă, să fie nu o „de-a pururea naștere“, ci o cădere. „Cel ce se leagă de o plăcere, adică de prezent, mi se pare un om rostogolindu-se într-o rîpă și care, vrînd să se agațe de tufe, le-ar smulge și le-ar duce cu el.“ Lumea morală presupune inevitabil un sus și un jos. Baudelaire și-a simțit carnea și sufletul, trupul și inima trase în jos de o povară și și-a dat seama de povara aceasta. Răul, pentru el, înseamnă păcatul. Poeții romantici, pe urmele părintelui lor, au sporit și au făcut să curgă ca un fluviu luminos geniul creștinismului. Baudelaire a căutat, nu în decorul naturii, ci în întunericul conștiinței, un geniu al catolicismului.

III

Florile răului reiau și străbat a doua oară un curent literar prin care altădată trecuse Racine. Sînt catolice, după cum *Fedra* era jansenistă. Sînt poezia păcatului după cum *Fedra* era tragedia păcatului. Cythera lui Baudelaire e populată de aceleași patimi și de același dezgust ca și Trezena în care

Venus, nedezlipită de prada ei, o împinge spre nebunie și moarte :

Dans ton île, ô Vénus, je n'ai trouvé debout
Qu'un gibet symbolique où pendait mon image.
— Ah ! Seigneur, donnez-moi la force et le courage
De contempler mon coeur et mon corps sans dégoût.[36]

Le Nain de Tillemont[37], cel mai cuminte și mai blînd dintre janseniști, scria în prefața *Istoriei împăraților :* „În Caligula, în Neron, în Commodius și în semenii lor vedem ce am fi cu toții dacă Dumnezeu nu ne-ar înfrîna înclinarea pe care ne-o dă lăcomia spre tot soiul de crime". Natura din care au ieșit un Caligula, un Neron, un Commodius avea nevoie, drept mediu de cultură bacteriologică, de o mare capitală și de puterea absolută. Baudelaire o vede mișunînd într-o capitală modernă în stare de umbre neputincioase și nenorocite. Mai întîi oglinda lui, apoi figurile întîlnite pe bulevard, îi aduc revelația acestor mărunți Caligula, Neron, Commodius pe care societatea îi ține înlănțuiți în visurile lor. „Un Belzebut de meniu fix, o Satană de camere mobilate !" — spune Brunetière, dînd din umeri. Dar ce fel de Satană ați vrea să fie ? Pe toate palierele camerelor închiriate ați călca pe coada diavolului, iar pe vremea meniurilor fixe, el le frecventa cu aceeași plăcere cu care frecventase cîndva pivnița lui Auerbach. Să zicem că nu l-ați întîlnit pe acolo,

Hypocrite lecteur, mon semblable, mon, frère.[38]

Există o valoare creștină pe care Baudelaire o împărtășește cu alți romantici sau, pur și simplu, dacă vreți, cu romanticii (el a veștejit „păsăreasca romantică" întocmai ca Musset, ceea ce nu-l împiedică, cum nu l-a împiedicat nici pe Musset, nici pe mulți alții, să calce peste romantism cu un alt romantism) : e sentimentul fizic al morții sau, dacă vreți, al cadavrului. Victor Hugo, Gautier, Flaubert (vezi operele de tinerețe și corespondența) au fost literalmente obsedați de ideea putrezirii cadavrului lor viitor sau, mai precis, de ideea viermilor ce-l vor devora. Robustul stomac poetic al lui Hugo digera în genere liniștit această viziune, dar ceilalți doi au rămas înveninați de ea pînă la capăt. Un asemenea materialism confesional e pus în valoare de Baudelaire cu atîta sinceritate și neliniște, încît e foarte simplist să vorbești în acest caz despre o mistificație macabră. Numai cu rea-credință poți izola *Stîrvul* de *Comedia morții* și de *Epopeea viermelui* și să împroști cu noroi tocmai acest poem care are cel puțin meritul de a fi mai sobru decît lungile desfășurări oratorice ale lui Gautier și Hugo. Preocuparea de cimitir, care nu există de loc în poezia spiritualizată a lui Lamartine și a lui Vigny, pare să fie pecetea poeților cu imaginație plastică, mînați de realizarea vizuală a ideilor lor. În același sens, ea e și pecetea unui catolicism fără Dumnezeu, a unui geniu al catolicismului, adică a unui creștinism redus la materia și la greutatea imaginilor sale, lipsit de spiritul ce le ușura și de mișcarea ce le înălța la cer.

Dar acest geniu al catolicismului capătă la Baudelaire și o altă înfățișare, mai importantă, care-l leagă mai strîns de o succesiune seculară a generațiilor literare. S-ar părea că, de la *Confesiunile* lui Rousseau, toată literatura noastră personală a ieșit dintr-o mobilă de cult sfărîmată, dintr-un confesional răsturnat. Autorul *Inimii mele despuiate* le-a dat adesea *Florilor răului* și *Spleenului parizian* un aspect de planșă anatomică interioară. El a avut acel gust al spovedaniei ce i-a supraviețuit religiei și care nu trece în literatură fără anumite dificultăți, fără anumite vămi destul de grele către puterile așezate în drum, către patimi și mai ales către regina lor, Trufia, iar regina aceasta și-a făcut un culcuș foarte comod în scîndurile fostului confesional tîrît la lumină. O *Confesiune* literară (categorie poetică la fel ca *meditația, armonia* sau *elevația*) este de obicei (chiar, și mai ales, la Rousseau) o pledoarie. Baudelaire a ocolit oarecum asemenea pantă ușoară. Dar în avantajul alteia, a unei alte ipostaze a trufiei, care e mistificația.

Cei ce nu pot sau nu vor să înțeleagă fac, în această privință, cum le convine : bagă tot soiul de mistificări în același sac, care e de obicei valiza unui comis-voiajor, și nu le e prea greu să-l compătimească pe Baudelaire. E sigur că au fost supralicitate glumele de cafenea. Într-o pagină din ale sale *Amintiri literare*, Maxime Du Camp[39] pune față în față pe bietul poet mistificator ce-și vopsise părul în verde (pesemne că era pur și simplu vorba de un remediu împotriva unei boli de piele de care Baudelaire suferea) — și pe modelul de înaltă inteligență și de rece inflexibilitate pe care cititorul e poftit să-l admire în viitorul academician. Și e adevărat că acest pasaj ne lasă o impresie foarte neplăcută despre unul din cei doi. Elementul de mistificație existent totuși în opera lui Baudelaire e adesea, dimpotrivă, o dovadă a sincerității sale ce poate fi apropiată de dovezile analoge pe care le găsim la Gautier și mai ales la Flaubert. E, în aceasta, o ipostază a ironiei care nu e nici a lui Socrate, nici a lui Swift, nici a lui Voltaire, nici a lui Stendhal, dar pe care trebuie să știm să o identificăm și în care nu e cu neputință să dozăm cu dreptate elemente pozitive de trist adevăr. În materie de analiză interioară și de confesiune, sinceritatea se preface atît de repede în formule învățate pe dinafară, într-un poncif, într-un mecanism, expresia ei directă e atît de repede strivită și tocită, încît trebuie să i se dea expresii invertite, să i se întoarcă momentan spatele, să fie transferată pe un plan fantastic, să fie trecută prin acrobația aceea care e tocmai ironia. Oare ironia sau mistificația, evidente, slăbesc întrucîtva accentul pătrunzător și sfîșietor al *Examenului de la miezul nopții?*

> *La pendule, sonnant minuit,*
> Ironiquement *nous engage*
> *A nous rappeler quel usage*
> *Nous fîmes du jour qui s'enfuit :*
> *— Aujourd'hui, date fatidique,*
> *Vendredi treize, nous avons,*
> *Malgré tout ce que nous savons,*
> *Mené le train d'un hérétique.*
>
> *Nous avons blasphémé Jésus,*
> *Des Dieux le plus incontestable...*

Salué l'énorme Bêtise,
La Bêtise au front de taureau...

Enfin nous avons, pour noyer
Le vertige dans le délire,
Nous, prêtre orgueilleux de la Lyre,
Dont la gloire est de déployer
L'ivresse des choses funèbres,
Bu sans soif et mangé sans faim !...
Vite, soufflons la lampe, afin
De nous cacher dans les ténèbres.[40]

Zece ani din viața lui Baudelaire, viață risipită, roasă de plictiseală și de remușcări, sînt conținuți în aceste versuri. Aspectul de ciudățenie și de mistificație, tonul de catolicism zeflemitor sînt încorporate perfect în emoția cea mai amară, își au rostul lor în această simfonie a inutilului, a renunțării și a golului, în acest strigoi al unei zile petrecute pe aridul caldarîm parizian... Versurile acestea ritmate de înseși loviturile pendulei ce bate miezul nopții ne mișcă mai mult decît crizele de disperare oratorică în care cade Musset cînd se întoarce acasă în aceeași stare. Cîți artiști nu le repetă azi la culcare, nu-și găsesc în ele albia adecvată a nemulțumirii de ei înșiși și de uscăciunea lor interioară !

Puteți numi dacă vreți mistificare partea de voință, de atitudine și de decor ce se află în catolicismul lui Baudelaire ! Dar mistificarea aceasta corespunde unei realități, face parte, la Baudelaire, din inteligența sufletului și artei sale. Ca și Flaubert, el vedea în viața de artist nu o catedrală, ci o chilie de călugăr folosită pentru munca sa proprie :

Mon âme est un tombeau que, mauvais cénobite,
Depuis l'éternité je parcours et j'habite ;
Rien n'embellit les murs de ce cloître odieux.

O moine fainéant ! Quand donc saurais-je faire
Du spectacle vivant de ma triste misère
Le travail de mes mains et l'amour de mes yeux ?[41]

Aceasta e viața de artist pe care Baudelaire își reproșează că nu o duce cum trebuie și ale cărei încercări constituie totuși întreaga lui operă și rațiunea lui exclusivă de a fi. conștiința păcatului, analiza acestui păcat (alcătuit în proporții insesizabile dintr-o *delectatio morosa* și din remușcări), transmutarea acestei conștiințe și a acestei analize în poezie. Totul se petrece într-o chilie, o chilie care, ca și aceea a chinoviților, a luat forma unui mormînt: pentru că adevăratul călugăr trăiește pentru sine, e retras din lume ca să-și dobîndească mîntuirea. Iar mîntuirea, pentru Baudelaire ca și pentru Flaubert, înseamnă realizarea operei de artă. Și, de altfel, un Hugo în cușca lui de sticlă din Guernesay, un Balzac în cămașă albă, în camera lui nocturnă, un Flaubert în biroul lui din Croisset, n-ar întruchipa oare, împreună cu Baudelaire, patru figuri de călugări asemeni celor patru călugări ce poartă catafalcul pe mormintele de altădată? Cine e mortul? Și oare e vorba, într-adevăr, de un mort? Se va mai discuta îndelung pe tema aceasta.

În orice caz, în secolele trecute, Baudelaire și Flaubert ar fi fost călugări. Călugărul e cel ce vorbește în Baudelaire cînd spune: „A fi un om util mi s-a părut întotdeauna ceva hidos". Mîntuirea prin opera de artă trebuie să o înțelegem cu partea ei necesară de inutilitate și de absolut. Frumusețea care urăște mișcarea, ochii ei largi cu veșnice lumini, fac parte din aceeași categorie cu recea majestate a femeii sterile. Gustul artei conștiente, muncite, aspre și pure ca pietrele prețioase, gustul care l-a făcut pe Baudelaire să scrie pe *Florile răului* dedicația către Gautier și să nu-l poată suferi pe Alfred de Musset, acest gust este actul unui suflet năzuind spre mîntuire și care, dincolo de slăbiciuni și de căderi, își păstrează privirile ațintite spre diadema de lumină

> *Puisée au foyer saint des rayons primitifs,*
> *Et dont les yeux mortels, dans leur splendeur entière,*
> *Ne sont que des miroirs obscurcis et plaintifs.* [42]

„Dandysmul" pe care l-a cultivat (ce crud era acest cult pentru sărăcia lui!) și pe care unii dintre dușmanii săi i-l detestă cum îi detestă mistificația, nu e oare un fel de veșmînt al tendinței sale artistice, un exercițiu care întărește voința și disciplinează viața exterioară, ca și o reacție împotriva acelei vieți de boem ce devenise, pe atunci, ponciful burghez al artei ? Dacă acesta consacră o figură populară a artistului, e un argument pentru artist să nu vrea să-i semene.

În sfîrșit, aceeași imaginație și aceeași fire monahală s-au statornicit și în sentimentul cumplit de egoist al dragostei. Înțeleg egoism numai în sensul adînc al iubirii la izvorul și în esența ei : altfel, știm prea bine cu cîtă gingășie și cu cîtă cinste s-a jertfit Baudelaire pentru nenorocita Jeanne, iar unii farisei care l-au cenzurat cu atîta asprime ar fi putut lua de la el lecții foarte limpezi. Dar vreau să vorbesc despre egoismul transcendental ce refuza iubirea împărtășită, ce descoperea o frumusețe în frigiditatea iubirii și pentru care femeia a fost cînd negresa, cînd madona, cînd bestia păcătoasă, cînd îngerul — dar niciodată tovarășa. „Înainte de orice să fii un om mare și un sfînt pentru tine însuți — iată unicul lucru important.“ Știm cum a fugit el cînd madona coborîtă de pe altar i-a căzut în brațe. „Ce e dragostea ? spune el, nevoia de a ieși din tine însuți.“ El a refuzat să iasă din sine și n-a cunoscut din dragoste decît fantoma ei — cele două fantome — Anteros-ul capitalelor.

Zidurile albe ale unei chilii monahale apar ca tot atîtea reflectoare ce proiectează lumina zilei pe conștiință, o țin în stare de examen și de neliniște, îi dezvăluie ungherele păcătoase. Cred chiar că Baudelaire e singurul poet din secolul al XIX-lea care a avut, întocmai și la același nivel cu un creștin din secolul al XVII-lea, noțiunea păcatului, îndeosebi a acelei forme a păcatului la care pot fi reduse toate celelalte, după cum toate dovezile raționale ale existenței lui Dumnezeu se reduc la cea ontologică : păcatul originar. Păcatul nu e nici o slăbiciune a inteligenței, nici un instinct al trupului, ci o boală a voinței. E reauavoință exact opusă acelei bunevoințe care ar constitui, după Kant, întregul moralității. Brunetière își bate joc de banalitatea unor versuri ca acestea :

Et le riche métal de notre volonté
Et tout vaporisé par ce savant chimiste.[13]

(E vorba de diavol.) D. Darlu, care a scos în evidență, cu prilejul unei polemici, grosolana confuzie pe care o face acest critic între natura noastră animală explicată de darwinism și păcatul originar expus de Pascal, conchide că Brunetière nu are sentimentul păcatului. Nimic mai adevărat, — și am putea adăuga că descreștinarea secolului al XIX-lea (și a secolului al XVIII-lea) se poate măsura exact după pierderea acestui sentiment, pierdere ce-i privește atît pe catolici cît și pe ceilalți. Cînd Baudelaire scrie : „Adevărata civilizație nu stă în gaz, nici în vapori, nici în mesele de spiritism, ci în micșorarea urmelor lăsate de păcatul originar“, adică în vindecarea voinței (ceea ce, pe alt plan, a simțit la fel și Schopenhauer, el vorbește o limbă pe care o înțelege, dar care e din ce în ce mai puțin înțeleasă. De-aici încolo, Brunetière și suita lui pun totul în seama mistificației, pe cînd pentru Baudelaire tocmai instinctul mistificației se reduce la o ipostază a păcatului. Mistificarea baudelariană n-are nimic comun cu farsa combinată cu sînge rece a unor Sapeck ; ci „spiritul de mistificație care, la anumite persoane, nu-i decît rezultatul unei lucrări sau al unei combinații neprevăzute“ face parte, după el, din acele impulsuri iraționale și subite pe care Edgar Poe le scoate la iveală în *Demonul perversității.* Cui nu i se întîmplă să dorească, vreme de o clipă, ceva absurd, primejdios sau pervers, fără nici un rost, sau, mai degrabă, cu acest îndoit rost că e ceva rău și ceva fără rost ? Poate dumneavoastră. În acest caz aș înțelege de ce *Geamgiul cel rău* vi se pare o mistificație ; dar tragedia, în care nu se dovedea nimic, era și ea o mistificație pentru geometru ; și, probabil, cînd autorul cărții despre evoluția tragediei vorbea despre falimentul științei, vedea și el, în geometrie, o mistificație transcendentă. Individualitatea noastră e totuna cu limitele noastre.

În această natură catolică și monahală, în care n-a mai rămas, din catolicism și din mînăstire, decît un pitoresc fără natură și un sentiment fără dogmă, ideea unui paradis trebuie să echilibreze ideea păcatului. Chiar în acest chip a conceput Baudelaire dragostea, madona lui corespunzînd noțiunii de paradis, iar negresa noțiunii de păcat. În afara pieselor inspirate de Apollonie, mai multe piese din *Florile răului*, și dintre cele mai frumoase, îndeosebi prima, construiesc, deasupra infernului, un paradis al poetului. Iar autorul unei excelente cărți despre Baudelaire, d. Gonzague de Reynold[44], s-a complăcut — s-a amuzat? — reconstruind *Florile răului* după modelul *Divinei Comedii*. Dar aceste paradisuri ale poetului nu cresc spontan peste viața capitalelor, iar adevăratele paradisuri baudelairiene, paradisurile artificiale, cele ale hașișului, ale opiului, ale alcoolului, ar fi mai degrabă incorporate în infernul lor. Să reținem, de altfel, că e vorba mai ales de un infern tot artificial și că otrăvurile pe care Baudelaire le-a cîntat sau povestit au figurat mai mult în literatura decît în viața lui.

*

Toate aceste motive ne vor explica poate de ce procesul lui Baudelaire a durat atît de mult și de ce abia centenarul lui corespunde oarecum cu sentința dată în favoarea lui de către opinia publică. E greu să spui care e cel mai citit dintre poeții secolului al XIX-lea, dar nu e nici unul care să aibă un public de amploarea, varietatea și densitatea celui pe care-l au *Florile răului* după mai bine de șaizeci de ani de la apariție.

Succes care e al poetului și nu al scriitorului. Oamenii de gust care văd în Baudelaire un prost scriitor nu greșesc cu totul. Mai toate piesele din *Florile răului* mișună de platitudini și de umpluturi, iar Baudelaire ar fi, între marii noștri poeți, cel ce scrie cel mai rău, de n-ar exista Alfred de Vigny. Să remarcăm că dacă stilul lui poetic, ca și cel al lui Vigny, e slab, Baudelaire, tot ca Vigny, și spre deosebire de Lamartine, Hugo, Musset sau Gautier, nu are proză, adică nu are un stil în proză: proza lui, pur și simplu justă și corectă, nu e propriu-zis semnată. Iar prestigiul asupra sufletelor e constituit oarecum, la Baudelaire, din aceleași elemente ca la Vigny: n-a avut același public, cel puțin pînă de curînd, dar a acționat în același chip asupra publicului său. Ce-am mai putea spune decît că vorba lui Buffon despre lucrările bine scrise, ca fiind singurele ce ar trece în posteritate, nu e tocmai justă cînd se referă la poeţi sau, cel puţin, trebuie să fie pusă la punct. Poezia e ceva viu, ce vorbeşte sufletului şi simţurilor, iar forţa ei seamănă cu aceea a dragostei. Există o perfecţiune a stilului (de pildă, perfecţiunea lui Hugo, poetul care, împreună cu Corneille, are cea mai desăvîrşită şi mai constantă măiestrie stilistică) pe care o salutăm şi o venerăm, dar care nu farmecă: *Venus din Millo* care, în marmură, atrage toate inteligenţele, vie — n-ar atrage toate inimile cum le atrage parizianca înzestrată cu un nu ştiu ce; iar Corneille, cel mai bun stilist din teatrul nostru, e şi cel ce s-a învechit cel mai mult. În poezie ca şi în frumuseţea feminină, perfecţiunea nu înseamnă nimic fără „farmec". Şi nimic nu-i atît de complex ca farmecul. Pentru Baudelaire, ca şi pentru Vigny, constă în versuri pătrunzătoare care-ţi merg la inimă, investesc o fibră a fiinţei noastre, îşi contopesc trupul cu trupul nostru, îşi modulează muzica pe una din unduirile noastre interioare. Constă chiar, uneori, în deficienţe ce se transformă în frumuseţe sau care contribuie la frumuseţe, în disonanţa care, peste atîtea slăbiciuni, improprietăţi şi umpluturi, iscă puritatea sau sapă în adîncimea versurilor ce se amplifică şi palpită ca nişte ochi infiniţi peste membrele vlăguite şi peste carnea neputincioasă. Constă mai ales, la Baudelaire, în fuziunea crescîndă a acestei poezii cu o formă a vieţii ce ni se impune tot mai mult, care transformă tot mai mult interiorul şi exteriorul umanităţii: viaţa grăbită, condensată, trepidantă şi maladivă a marilor capitale, slăbirea valorilor de calm, de echilibru şi de răgaz, febră ce ne face să îngrămădim în durata noastră sentimentele, ideile, ambiţiile după cum îngrămădim în spaţiul nostru artificial oameni peste oameni şi generaţii peste generaţii. Mai constă în tot ce ne leagă, prin inconştientul nostru, de formaţia noastră creştină, de mizeriile unui rege uzurpat ce aduc după ele neîncetat, în mulţime ca şi în sufletul nostru, plictiseala şi neliniştea, ne făuresc conştiinţa încărcată şi tragicul cotidian. Constă, în sfîrşit, în seducţia pe care o exercită asupra unui francez inteligența critică împletită cu flacăra poetică: ca Boileau, ca Voltaire, ca Musset, poetul acesta al Parisului e un copil al Parisului, căruia îi sînt interzise anumite torente de munte, anumite rîuri sfinte, dar care a primit, ca parte de moștenire, darul lucidității; care, cînd a vrut să profeseze critica, a profesat-o la un nivel superior; care a întors această lumină critică asupra lui însuși, asupra noastră înșine, asupra orașului său, asupra Orașului, și a cărui Muză bolnavă, conștientă și tristă, se ridică, de pe colina lui Rastignac, deasupra poporului de patru milioane de suflete, precum chipul poeziei opuse, Genoveva de pe muntele dimpotrivă (de pe malul stîng, dacă vreți) își ridică muza deasupra unui peisaj purificat și a unei naturi pacificate.

POEZIA LUI STÉPHANE MALLARMÉ

ediţia definitivă 1926

CONCLUZII

CAPITOLUL I

Influenţa lui Mallarmé

Ideea de influenţă nu e o idee clară. Cel mult ne slujeşte drept ipoteză comodă pentru a grupa din acelaşi punct de vedere similitudini între contemporani : arcadă de lemn provizorie care ajută la constituirea unei bolţi de piatră. Mallarmé a împins la extrem trăsăturile comune unui grup de altfel flotant, o anumită poezie interioară, obscură şi aluzivă, căreia îi sublinia legătura cu Parnasul şi cu Baudelaire. Convorbirile lui i-au dat — se pare — acestui grup, vreme de zece ani, o specifică atmosferă de gîndire. Destul pentru a ne îngădui înlănţuirea ideilor despre o generaţie literară pe curba presupusă a unei influenţe mallarméene. S-ar putea ca opera acestei generaţii să fi fost aceeaşi şi fără Mallarmé — n-avem de unde şti — , dar fără Mallarmé ne-ar fi fost mult mai greu să o înţelegem, să construim pe baza ei o ordine logică, să creăm în legătură cu ea o existenţă raţională, o semnătură de garanţie dintre acelea pe care le folosim fără să le exagerăm creditul şi care, deşi nu sînt convertibile în aurul gîndirilor clare, au totuşi un curs forţat.

Sînt pentru un scriitor, observă Mallarmé, două feluri de a acţiona : „sau, printr-o voinţă, ascunsă, care durează o viaţă întreagă, pînă la izbucnirea multiplă — să gîndeşti“[*] — sau ziarul şi zarva. „Cum îţi place, după dispoziţie, plenitudine, grabă.“ O proprie aplicare a apologului lui Prodicos[1]. Forţa lui de înrîurire vine din aceea că îşi alesese cu un admirabil curaj calea cea aspră şi fusese „o voinţă care durează o viaţă întreagă“. Avea, cum am spus, stofă de foarte fin ziarist ; n-a vrut să şi-o etaleze de loc, n-a vrut să croiască nimic din ea. Ca să-şi păstreze intactă voinţa de plenitudine care, durînd o viaţă întreagă, a scurtat această viaţă, a acceptat să profeseze o meserie care i-a răpit zadarnic timpul. „N-a fost zi în care

---

[*] *Divagations*, p. 256 (n.a.) ; ed. 1943, p. 260.

— îi spunea el d-lui Coolus[2] — să urc pe rue de Rome în drum spre colegiul Rollin fără să simt ispita, traversînd bulevardul Batignolles, de a mă arunca de pe podul de cale ferată şi de a-mi curma viaţa.“ * El a adus în cariera literară spiritul de abnegaţie al unui căpitan Renaud[3]. Şi aşa ceva era destul de rar, aproape unic în epocă, pentru ca acelaşi cuvînt să vină spontan în gîndul şi pe buzele celor din preajma lui, cuvîntul care a constituit geneza unei influenţe mai mult morale decît literare : un erou.

Dar cum îl ferea delicateţea lui de om de lume de tot ceea ce într-un asemenea cuvînt sună a afectare ! El dispreţuieşte ceea ce e grabă sub aparenţa plenitudinii, ceea ce e vorbărie sub înfăţişarea cugetării : orice puerilitate de şcoală, orice „manifest“. S-a ferit să aibă „discipoli“. „Învăţătura constrînge pe cel ce o dă, pe cel ce o primeşte, dar nu şi opera ; act totdeauna intim.“ ** Citiţi în *Mari fapte diverse* întreg capitolul *Solitudine*[4]. I-a trebuit mult tact ca să se apere de postura unui maestru. Înconjurat de Curtea din fiecare marţi, el ştia să-şi tragă forţe mereu noi şi inepuizabile din singurătatea-i interioară, îndepărta cu o mîngîiere măruntele mizerii ale vieţii literare. Fără îndoială, chiar al lui e cazul în care, „cu neatenţia împinsă prea departe — şi înlăturaţi jocul că şi-o compune — neprevăzătorul s-ar fi lăsat peremptoriu recunoscut la denumirea de Maestru, apoi s-ar fi desprins din vise socotind-o murmurată cu seriozitate în faţa lui şi — rîdeţi pînă se dezumflă farsa asta, poate, o dată, aici — să-l mişte pe omul punctual şi scrupulos, silit de convenienţe lăuntrice, în loc să se dezică, mai curînd să răspundă enunţînd, într-adevăr, cîteva observaţii generale, potrivite pentru nişte discipoli“ ***.

Influenţa pe care ar fi vrut să o propage stă în cîteva cuvinte, cele ale vechiului consemn parnasian : să fii bun meşteşugar, să-ţi faci meseria cu o cinste deplină. Exemplu personal, nu doctrină ; niciodată Mallarmé n-a indicat sau inspirat vreun secret, oricît de mic, de meşteşug.

* *Paris-Journal*, 18 ianuarie 1911. (N.a.)
** *Divagations*, p. 338 (n.a.) ; ed. cit., p. 339.
*** *Divagations*, p. 337 (n.a.); ed. cit., pp. 338—339.

Această influență s-a exercitat, cum se știe, mult mai mult prin conversația sa decît prin operă. Mallarmé a fost considerat unul dintre cei mai fini *causeuri* ai vremii sale. Și poate nu o dată a regretat darul acesta căci, făcut tocmai lui, părea ironic: el, care trăia în cultul cărții și care, cum spune d. Mauclair[5], „n-ar fi vrut niciodată să-și însemne o causerie" pentru că „limbajul vorbit n-avea, pentru el, nici o legătură cu limbajul scris", se văzu iubit și admirat mai mult pentru ceea ce spunea decît pentru ceea ce scria. În ce consta conversația lui? Ca să înțelegem, trebuie să alăturăm toate mărturiile demne de crezare.

„Vorbea, spune d. Camille Mauclair, ceremonios și ca într-o biserică, cu o solemnitate potolită pe care o completa gravitatea deosebită a gestului cu degetul ridicat... Trăsătura dominantă a acestei conversații era facultatea de a observa analogiile, atît de dezvoltată, încît subiectul cel mai simplu devenea fantastic... El asocia senzații pe care noi niciodată n-am fi crezut că le putem apropia unele de altele. Nimic din realitate nu i se părea de prisos sau fără sens. Totul era pentru el alegorie, imagine, simbol, în scrierile sale ca și în conversația familiară sau chiar în glume." *

„Discuția, spune d. Albert Mockel[6], se năștea repede. Fără poză, cu tăceri, ea se desfășura de la sine pînă în regiunile înalte ale meditației... Petreceam acolo ceasuri de neuitat, cum n-am mai cunoscut niciodată; asistam, printre nesfîrșite farmece și ispite ale cuvîntului, la cultul acela dezinteresat al ideilor care constituie bucuria religioasă a spiritului. Și cel ce ne primea astfel era *tipul absolut al poetului*."**

„Intrai la Mallarmé, povestește d. André Gide. Era seară, te pomeneai mai întîi într-o mare tăcere; în ușa lui mureau toate zgomotele străzii; Mallarmé începea să vorbească, cu o voce blîndă, muzicală, de neuitat... Ciudat lucru: *el gîndea înainte de a vorbi.*

Și pentru întîia dată, în preajma lui, simțeai, palpai realitatea gîndirii; ceea ce căutam, ceea ce doream, ceea ce adoram noi în viață, exista: un om, aici, jertfise totul pentru asta.“ *

---

* *Nouvelle Revue*, t. CXV, p. 433. (N. a.)

** *Stéphane Mallarmé*, citat în *Poétes d'aujourd'hui* de Léautaud și van Bever, I, p. 345. (N.a.)

Ceea ce-l izbește pe un englez, d. Arthur Symons, e că la Mallarmé, în opoziție cu ceea ce se întîmpla în podul casei Goncourt, „nu se vorbea niciodată despre bani, despre beneficiul material al unei cărți, iar cînd conversația atingea un domeniu practic, Mallarmé părea stingherit și-și răsucea tăcut țigara pînă ce trecea momentul de tulburare.“ **

Să culegem și cîteva informații din rîndurile răuvoitoare ale d-lui Adolphe Retté [7]: „Te înghesuiai pe scaune, pe fotolii și pe canapele, într-un salonaș pe care curînd îl umplea un nor de fum de tutun. Pierdut în această ceață simbolică, Mallarmé stătea în picioare, rezemat de marea lui sobă de faianță. Conversația era înceată, solemnă, alcătuită numai din aforisme și din judecăți scurte. Uneori — mari tăceri de cîte un sfert de ceas...

În ce privește discursurile lui Mallarmé, ele se raportau totdeauna la vreo subtilitate de ordin metafizic sau literar. Nici o privire de ansamblu: ci o pasiune a amănuntului împinsă pînă la minuție.

Nu l-am auzit niciodată emițînd decît sofisme mărunte, paradoxuri cețoase și observații atît de subtile, încît deveneau imperceptibile.“ ***

În ansamblu, aceste mărturii concordă. *Causeria* lui Mallarmé surprindea, ca și poezia lui, prin caracterul ei anti-oratoric. Mallarmé nu dezvolta, ci indica. Nu spunea, ci sugera. Nu vorbea, cum se vorbește, ca să vorbească; ci vorbea, cum se gîndește, ca să gîndească. El înfățișa auditorului un spectacol de gîndire în acțiune, precum femeia din *Fenomenul viitor* [8] confirmă o probă de frumusețe înviată. Nu ataca un subiect frontal, ci-l învăluia prin analogii. Erai surprins nu de materia ideii pe care o enunța, ci de felul în care o enunța. Conținutul gîndirii sale nu-ți aducea poate o idee nouă, dar forma gîndirii sale îți comunica o inteligență nouă, aducea, în jurul drumurilor obișnuite ale spiritului, orizonturi, depărtări, aburi neașteptați.

---

* *Prétextes*, p. 245. (N.a.)

** *The Symbolist Movement*, p. 123. (N.a.) Titlul complet: Arthur Symons, *The Symbolist Movement in Literature*.

*** *Le Symbolisme*, p. 90. N.a.)

De aici și limitele și inconsistența acestei *causerii* care acționa asupra sensibilității fără să ocupe memoria. „Minunatele conversații ale lui Stéphane Mallarmé, spune d. Mauclair, n-au fost notate de prietenii săi și trebuie să spunem că e o pierdere capitală.“ * Dar în altă parte el scrie că ori de cîte ori erai ispitit să le notezi, „artificiile acestea se stingeau fără să poți reține ceva din ele. Numai tema îți stăruia în amintire.“ ** Iar d. Retté constată : „Dacă Mallarmé ar fi fost într-adevăr una dintre acele minți excepționale ce-și pun pecetea pe o întreagă generație, ni s-ar fi revelat în ce constau lecțiile sale. Or, nimic asemănător nu ni s-a procurat. De unde se poate trage concluzia că discursul lui Mallarmé producea asupra admiratorilor săi impresia unei beții voluptoase a cărei amintire confuză o păstrau fără să-i poată preciza detaliile“***.

Explicația e că hîrtia desprinde și reține dintr-o conversație noțiuni discontinue sau o mișcare oratorică ; nu păstrează un fel de a fi, o atitudine, o strălucire.

Ca vechi parnasian, Mallarmé ar fi vrut să inspire cinstea meseriei literare. Dar la fel, și mai ales, a inspirat orgoliul acesteia. *Soarele Morților* [9], cu ritornela „elitei“, e foarte caracteristic. Mallarmé a văzut, cu oarecare iluzie, cum se formează în jurul artei de mare altitudine o trupă aleasă care îi sugera o imagine oarecum analogă cu ceea ce-a fost cîndva o aristocrație, o Curte. „O mie, aceiași sau aproape aceiași, ca auditori, atentă la vestirea, undeva, a frumosului : capodopera mobilizează. Departe de a pretinde, în adunare, un loc, rezervat întemeietorilor sau corporativ, pentru producător : el va apărea, arătîndu-se în anonimat și cu spatele, cum se cuvine — compar cu un dirijor — fără interceptare, în fața țîșnirii geniului posibil — sau se întoarce după plac, în hemiciclu să asiste, în rînd cu alții.“ ****

---

* *Grande Revue,* noiembrie 1898, p. 195. (N. a.).

** *Nouvelle Revue,* t. CVX, p. 433. (N. a.)

*** *Le Symbolisme,* p. 88. (N. a.)

**** *Divagations,* p. 355 (n.a.); ibidem. ed. cit.

Imaginea acestei „Curţi“ ideale a apărut totuşi mai precisă cînd poeţii, puşi în mişcare de un ziarist, l-au proclamat pe Mallarmé „Prinţul“ lor. Cronica zilei a făcut mare haz. La moartea lui, fondul articolelor necrologice nu se referea atît la arta lui — şi nu întîmplător — cît la titlul la care el nu zîmbise decît pe jumătate. Emmanuel Arène[10] scria : „Era un prinţ al poeţilor, numit de semenii săi, în alegeri, ca regina spălătoreselor !“[*] Senatorul acesta uita oare că prinţul parlamentarilor, numit nu o dată în condiţii şi mai rizibile, nu-şi primeşte în alt mod investitura septenală ? Nici un poet n-a spus totuşi, ca d. Clemenceau : „Votez pentru cel mai tîmpit“.

Iau oarecum în serios şi mi se pare destul de frumos că nişte poeţi au indicat drept „prinţi“, succesiv, doi oameni a căror raţiune de a fi erau puritatea şi noutatea cuvîntului lor, doi oameni care au înfruntat numai pentru aceasta unul — dispreţul, celălalt — ridicolul, pe Paul Verlaine şi Stéphane Mallarmé. Viitorul, foarte probabil, va ratifica această alegere grupînd în jurul acestor două nume douăzeci de ani de descoperire, de luptă, de istorie poetică. După ce bătălia s-a potolit, iar pe drumul de aur au început să se tîrîie convoaie paşnice şi îmbătrînite, d. Léon Dierx[11] a devenit onorabilul locotenent-colonel în al cărui salon flutură, între două lupte, un steag eroic. Şi îi era sortit lui Paul Fort să întinerească frumosul titlu sub verdeaţa din Île de France, sub liliacul de la Closerie, la fel de nobil metaforic ca laurul poeţilor.

Cu voinţa cu care spusese *nu* la tot ce e mulţime, zgomot şi hîrtie publică, Mallarmé şi-a îndreptat atenţia şi strădania, a călăuzit, în jurul lui, atenţia şi strădania, spre o literatură de cenaclu şi de iniţiaţi. El a inspirat o noţiune specială, foarte înaltă, a onoarei literare : să nu sacrifici nimic ca să atragi un cititor. A ţinut ca simbolismul să păstreze o înfăţişare ermetică. Obscuritatea altuia îi era preţioasă pentru că i se părea că i-o legitimează pe a lui. Întorcîndu-şi faţa de la turma cea mare, a avut, ca un Fénelon, gustul turmei mici. Şi pe cît el nu credea că grupează în jurul lui un cenaclu restrîns, pe atîta se credeau cei din jurul lui membrii privilegiați ai unui cenaclu restrins. Influența lui, în acest sens, a depășit poate caracterul pe care el l-ar fi vrut. El și-a spus „bizară persoană condamnată să poarte probabil doliul după inexplicabila Penultimă“ [12]. Îmi închipui că pentru mallarmiști moartea Penultimei însemna o taină analogă aceleia pe care o întreținea, în familia d-lui Bergeret, existența lui Putois [13].

---

[*] *Figaro*, 28 octombrie 1898. (N. a.)

Mallarmé e parțial responsabil pentru sciziunea realmente curioasă, apărută de vreo 30 de ani, între două literaturi franceze care, în ciuda punctelor lor de contact, rămîn tot atît de distincte, de parcă ar fi scrise una în limba din nord și alta în limba din sud : o literatură oficială și o literatură închisă — ambele implicînd o proporție oarecum analogă de rău, de mediocru și de bun. Astăzi, un anumit curent o mînă pe a doua spre cea dintîi. Dar influența lui Mallarmé sau, dacă vreți, prestigiul persoanei sale și respectul pentru cuvîntul său coincid, între 1885 și 1896, cu debuturi literare tinere, originale, disprețuitoare față de cititor, toate pline de fervoare spontană în căutarea unui model interior. S-a întîmplat ca Mallarmé să dispară în momentul cînd acea formă de artă căreia, din comoditate, nu ne e interzis să-i lăsăm eticheta de simbolism (să o dezlipească cine vrea) dădea semne de slăbiciune, de epuizare, de gol. Astfel încît influența lui Mallarmé, în măsura poate prea mică în care s-a exercitat asupra operelor, a însoțit o perioadă de formație, de încercări, de proiecte. Nu e oare o concordanță, pe o anumită întindere, între curbele care merg de la *Ca în vis* la *Medalii de argilă* [14], de la *Lebedele* la *Phocas grădinarul* [15], de la *Coroană de lumină* la *Vrăjmașa visurilor* [16], de la *Călătoria lui Urien* la *Hrana pămîntească* [17], de la *Prințesa Maleine* la *Monna Vanna* [18], de la *Țeastă de aur* la *Ostatecul* [19] ?

Toate acestea s-au exprimat foarte grosolan printr-un loc comun care a produs un soi de articol-șablon scris de o sută de ori : arta lui Mallarmé (care nu era înțeleasă), învățătura lui (care n-a existat) erau contrariul Vieții (această majusculă constituie un dat, ca uniformele sau oprelіștile), iar pentru a te apropia de această Viață trebuia să treci peste Mallarmé ca peste o treaptă depășită. Prin Viață, unii înțelegeau bombele anarhiste, alții cumpărarea cîtorva cărți de sociologie, cîţiva nuvela sau romanul vandabile, unii o subprefectură şi restul pădurea de la Fontainebleau.

Adevărul e că, mulţumită lui Mallarmé, oamenii atingeau, fără să-şi dea bine seama, una dintre problemele acute, una dintre antinomiile vitale ce constituie pentru un scriitor raţiunea existenţei sale.

„Pentru Mallarmé, spune André Gide, literatura era ţelul, da, însăşi finalitatea vieţii ; la el o simţeai, autentică şi reală. Ca să-i jertfeşti totul, cum a făcut el, trebuie să crezi în ea — şi numai în ea. Nu cred că există în istoria noastră literară un exemplu de convingere mai intransigentă.

Altcineva neputînd fi urmat, nimeni n-a ştiut să vadă în el un ultim şi perfect reprezentant al Parnasului, culmea, desăvîrşirea şi sfîrşitul acestuia ; s-a văzut în el un iniţiator.“ *

În măsura în care a fost un obsedat al artei pentru artă şi numai pentru artă, Mallarmé reprezintă, într-adevăr, desăvîrşirea Parnasului. Dar o asemenea influenţă nu poate acţiona decît ca lecţie de demnitate literară. Ce pămînt virgin arată ea, cu degetul, ca să fie descoperit şi exploatat ? Ideea de influenţă apare oarecum clară doar rareori. Influenţe autentice le socotesc pe acelea ale lui Rousseau, Chateaubriand sau Sainte-Beuve : pentru că opera lor e ca strîmtorile acelea din Alpi de unde se desfăşura în faţa soldaţilor pămîntul bogat oferit spre cucerire ; pentru că unul arată cu mîna o faţă virgină şi vie a naturii, celălalt zăcămintele de frumuseţe pe care trecutul omenesc le tăinuieşte sub contururile priveliştilor, iar al treilea, canonicul Évrard, biblioteca vinurilor vechi, „fenomen viitor“, care adună în pivniţe trei veacuri de veche viţă franceză dinaintea replantării romantice. Ce spaţii ar fi arătat Mallarmé ? Spre ce zăcăminte nedescoperite încă ar fi călăuzit influenţa lui ? Spre una singură — pagina albă... Să scrii... Scrisul îşi ajunge sieşi, incomensurabil cu orice. Dar activitatea literară nu poate rămîne în acest formalism al scrisului, după cum activitatea morală, şi teoria moralei, au depăşit repede formalismul kantian.

---

* *Prétextes*, p. 257. (N. a.)

Și de vreme ce Kant prezintă tipul surprinzător al oricărui formalism, exemplul lui ne va aduce mai multă lumină. Legea morală comandă prin caracterul ei formal, nu prin conținutul ei ; dar cum nu se poate concepe mai ușor o lege fără conținut decît o plimbare într-un spațiu cu două dimensiuni, trebuie să recunoască un minimum de materie care, printr-un tur de forță sau de subtilitate, se confundă cu forma, pentru că e însuși caracterul de universalitate ce definește forma. De-aici regula maximei acțiunii proclamată lege universală. La fel, spune Mallarmé, „există o artă, unica sau pura, pe care a o enunța înseamnă a o produce... În clipa cînd miracolul ei izbucnește, să adaugi că asta a fost și nu altceva, chiar numai atît, și o și infirmi : pînă într-atît respinge orice altă evidență luminoasă decît că există“ *. Și la el, subiectul scrisului ajunge, de obicei, printr-un joc de aluzii mai mult sau mai puțin complexe, scrisul însuși. Ar trebui, în privința aceasta, să-l comparăm cu Boileau. În jurul lui, subiectul scrisului a fost, din lipsă de scris, scriitorul, poetul. Simbolismul, născut în parte din repulsia stîrnită în spiritele delicate de către naturalism, s-a complăcut să etaleze, nu sub forma nativă și lirică a cîntului, ci sub înfățișarea literară sau livrescă a peisajului emblematic sau a simbolului, visurile cele mai firave ale vieții interioare. Și narcisismul scriitorului s-a oglindit în narcisismul scrisului.

Cum candelabrul este personajul principal al teatrului, narcisa, sora *Nufărului alb* [20], adăuga o prezență ideală la marțea lui Mallarmé. *Tratatul despre Narcis*, al lui André Gide [21], poemul lui Paul Valéry [22], apoi o exploatare banalizată, ar furniza materie pentru un curios capitol de istorie literară. Și una din surse se găsește în *Irodiada* [23]. Montată în bijuterii parnasiene sau romantice, cu cîteva reminiscențe din *Salammbô* și din *Hérodias*, ideea plastică a poemului avea nevoie de o prințesă orientală ; dar concepută în muzică și în fluiditate, rudă cu *După-amiaza unui faun* [24], ea ar fi atras în chip armonios o utilizare a mitului grec. Numai că *Irodiada* înfățișa pentru Mallarmé, în momentul în care a scris-o, o imagine a singurătății literare — o presimțea apropiindu-se — mai curînd decît a singurătății metafizice. Iar ultimul vers[25], poate și urmarea rămasă în manuscris, schițează, printr-un fel de veleitate ideologică, însăși curba care i-a făcut pe simboliști să treacă dincolo de un narcisism neapărat tranzitoriu.

---

* *Divagations*, p. 157 (n.a.) ; ed. cit., p. 167.

În mitul lui Narcis unii, ca André Gide, au văzut o întruchipare a idealismului, și, prin aceasta, folosirea lui ne duce evident la Villiers și la Mallarmé. Simbolismul, dacă vreți, purcede din idealism precum Parnasul dintr-un realism sensibil. Cărticica aceasta — *Tratatul despre Narcis* — mi se pare foarte semnificativă pentru atmosfera mallarméană. Îmi plac asemenea variațiuni :

„Totul se străduiește în căutarea formei pierdute ; și ea apare, dar mînjită, stîngace, nemulțumind, mereu reîncepînd ; grăbită, izbită de formele vecine care, și ele, se străduiesc să *apară* — căci nu-i destul să exiști, trebuie să o dovedești — iar orgoliul o înfumurează pe fiecare dintre ele...

Narcis își spune că sărutul nu e cu putință, — nu-i îngăduit să rîvnești o imagine ; un gest ca să o posezi o destramă. E singur — ce să facă ? să contemple." *

Evoluția d-lui André Gide, dacă e în armonie cu aceea a contemporanilor săi și dacă, mai bine ca oricare alta, desenează într-o cîmpie normandă o frumoasă curbă de lumină și apă, simpatizează și cu aceea a lui Mallarmé, mai mult decît se trage din ea. Pe cînd existența lui Mallarmé pune o problemă literară, aceea a lui Gide pune o problemă morală. Pe cînd meditarea problemei literare îl înalță pe Mallarmé, prin însăși forma ei, la o demnitate, la o altitudine morală de erou, gîndirea problemei morale pare să constituie de la sine, la Gide, natura lui artistică. Punctul de plecare devine punct de sosire și invers. „Se află la Luvru — spune d. Remy de Gourmont — o Andromedă, un fildeș de Cellini. E o femeie îngrozită, cu toată carnea fremătînd în spaima de a fi legată : unde să fugă ?[26] — și aceasta e poezia lui Stéphane Mallarmé." Fugă în afara realului, pe cînd a lui

---

* *Philoctète*, pp. 81—80. (N. a.)

Gide ar fi, după el însuși, în afara constrîngerii morale și a abstracției, spre real. Dar, cum spune el într-o scrisoare, „Mallarmé, fără îndoială, m-a învățat să readuc ideea de constrîngere, atît de neapărat necesară firii mele, cu totul în opera de artă și într-un fel de obligație artistică". Problema socială e o problemă morală : așa sună titlul unei cărți germane. Problema morală e o problemă socială, răspund socialiștii. Să reținem de asemeni că problema artei e o problemă morală, problema morală — o problemă de artă și că, dincolo de un anumit grad de intensitate și de puritate, nici una nici alta nu trăiesc separat.

Dacă e arbitrar sau delicat să observi ici-colo, sub pretextul similitudinii, o influență mallarméană, poate ne-am apropia mai curînd de un oarecare adevăr dacă ne-am opri la cei ce au fost, în mod manifest și după propria lor mărturisire, în legătură mai constantă cu Mallarmé. Și o prielnică întîmplare face ca tocmai cei doi scriitori aflați în această situație să constituie unul față de celălalt o foarte netă antiteză : mă gîndesc la d. Camille Mauclair și la d. Paul Valéry.

„Ceea ce admir la dvs., îi spusese Mallarmé d-lui Mauclair, e că în ciuda tinereții ați știut să descoperiți în opt zile ceea ce am căutat eu vreme de douăzeci de ani." În această rapiditate, în această viteză a concepției, Mallarmé își mai putea recunoaște influența. Gîndirea prin analogie, pe care o obișnuia poetul, o dată declanșată, aleargă indefinit și în chipul cel mai aventuros. Acest joc neîngrădit al analogiilor superficiale, Mallarmé nu-l etala decît în conversație și doar un vîrf al aripii literare ce s-ar fi putut desprinde din el apare în *Ultima modă*[27]. Opera lui propriu-zisă nu păstrează din el decît focarul substanțial și profund. Printr-un contrast paradoxal, există în atmosfera lui Mallarmé o ciudată ispită de desfășurare și de facilitate. Poate că Mallarmé își dădea seama de asta și s-a apărat, crispîndu-se la orice clișeu, la orice discurs, la orice transpunere în scris a facilităților din vorbire. Într-un foarte interesant eseu despre *Identitatea și fuziunea artelor* (cuprins în *Arta în tăcere*[28]) d. Mauclair evocă, drept o carte fundamentală ce se cere scrisă, un *Dic-*

ţionar al analogiilor, şi-i dă ca sarcină criticii să caute analogii între opera unei arte şi aceea a celorlalte arte. Adevărul e că totul e analog cu totul şi că o minte subtilă descoperă între două obiecte orice analogie vrea, după cum un poet exersat uneşte oricînd două rime oarecare într-un distih.

Mallarmé, spune d. Remy de Gourmont, „a influenţat profund noua literatură ; el a contribuit la dăruirea acesteia cu gustul misterului, al vagului, al farmecului imprecis“ *. Şi aşa este. Dar la oricare altul, în afară de Mallarmé, nimic nu generează, mai mult decît gustul acesta, tendinţa spre o facilitate excesivă, spre mulţumirea cu orice, spre dispreţuirea perfecţiunii. Cînd, după *Fericire*[29], unealta lui poetică a devenit obosită şi falsă, Verlaine a aplicat la o artă făcută de mîntuială doctrina Artei sale poetice despre „cîntecul cenuşiu în care imprecisul se întîlneşte cu precisul“. Fireşte, nu spun asta pentru d. Mauclair. Cariera de literat demn şi prob i-o admir ; dar în legătură cu înclinarea aceasta a firii sale, mai mult decît cu disciplina prin care a încercat să şi-o îndrepte, mi se pare normal să isc o imagine mallarméană.

Aproape la antipod ar trebui să aşezăm un spirit extrem de rar, care a pătruns mai mult decît oricare altul în intimitatea, în gîndirea vie a lui Mallarmé, pe d. Paul Valéry. El l-a urmat pe Mallarmé în mişcarea lui de concentrare, de abstractizare, în respectul lui pentru gîndirea tăcută, pentru cuvîntul esenţial, cîntărit şi meditat în întregul lui metal pur. Schopenhauer notează de cîteva ori că, în chipul cel mai strict, un filozof nu mai are dreptul, după 1793, să pună vreo problemă ca şi cum încă n-ar fi fost produsă *Critica raţiunii pure*. D. Paul Valéry pare să fi înţeles că un literat nu mai are dreptul să scrie ca şi cum n-ar fi existat Mallarmé, ca şi cum Mallarmé nu şi-ar fi jucat viaţa pe raţiunile faptului literar, ca şi cum din trecerea lui Mallarmé prin arta cărţii această artă n-ar fi păstrat dacă nu pecetea, cel puţin neliniştea unei perfecţiuni pînă atunci nebănuite. „O imposibilitate definitivă de confundare a literei şi a realului se impune ; ca şi o absenţă a amestecului dintre multiplele folosințe ale discursului“ — spune el. Risipite pagini de proză, de o copleșitoare densitate, ne fac să întrevedem direcția în care meditează d. Paul Valéry. Dar ceea ce a publicat pînă acum se leagă, mai ales, de problema mallarméană — formă și nu material — a Literaturii.

---

* *Le Problème du Style*, p. 166. (N. a.)

O lucrare a d-lui Valéry ne conduce pe acest drum și pare să ne ofere uneori o concluzie provizorie la gîndirea lui Mallarmé. E vorba de *O seară cu d. Teste*.

„Orice om mare e pătat de o greșeală. Orice spirit pe care-l găsim puternic începe prin eroarea care-l face cunoscut. În schimbul bacșișului public, el dă timpul necesar ca să-l facă perceptibil, energia risipită ca să se transmită și să pregătească satisfacția străină. El ajunge să compare jocurile informe ale gloriei cu satisfacția de a se simți unic, — mare voluptate particulară.

Am visat atunci că inteligențele cele mai puternice, inventatorii cei mai ageri, cei mai exacți cunoscători ai gîndirii ar trebui să fie niște necunoscuți, niște avari, niște oameni care mor fără să mărturisească. Existența lor îmi era revelată prin chiar aceea a indivizilor strălucitori, ceva mai puțin *solizi*.

Inducția era atît de ușoară, încît îi vedeam cum se formează clipă de clipă. Era de ajuns să-mi închipui marii oameni obișnuiți, nepătați de prima lor eroare, sau să mă sprijin chiar pe această eroare ca să concep un nivel mai ridicat de conștiință, un sentiment al libertății de spirit mai puțin grosolan... Mă amuzam să înăbuș istoria cunoscută sub analele anonimatului. Erau, invizibili în viața lor clară, solitarii care știau înainte de toți ceilalți.“ *

Revendicare hiperbolică a gîndirii împotriva faptului social, a individului, a unicului împotriva „pluralului“. Un poet mallarméan, d. André Fontainas, a dat unei cărți titlul: *Podoaba singurătății* [30].

Dar, cum se întîmplă adesea, o asemenea extremă limită a mallarmismului, un asemenea narcisism necumpătat constituie și negarea lui Mallarmé, căci orice logică indefinită, care pleacă dintr-un punct anume, se prelungeşte printr-o contradicţie. Mallarmé a trăit în cultul, şi acesta hiperbolic, al cărţii. Să crezi că valoarea pură a faptului uman a fost atinsă în afara cărţii prin meditaţie solitară, oare nu înseamnă să revii oarecum la iluzia lamartiniană după care există în poetul adevărat un ocean de poezie lăuntrică, niciodată rostită, a cărui poezie scrisă e totodată expresia fragmentară şi substitutul derizoriu? Individul izolat nu e decît o abstracţie socială; poezia interioară, valoarea individuală pe care o evocă rîndurile citate nu sînt oare o abstracţie literară şi o emanaţie a cărţii? Ele fac să fie anterior ceea ce este posterior. Presupun un absolut, în vreme ce absolutul nu poate fi gîndit decît după relativ şi ca relaţie negativă a acestuia.

---

* Reeditat în *Vers et Prose*, t. IV, p. 71. (N.a.)

Voi încerca, încheindu-mi lucrarea, să schiţez un Mallarmé ideal şi robust, care şi-a realizat prin scris virtualităţile geniului său. Dar, în acelaşi timp şi dimpotrivă, ea a sugerat chipul unui Mallarmé mai tăcut, al omului superior care, din puritate de conştiinţă şi din luciditate de geniu, n-ar exista decît pentru sine însuşi. Aici simt că-mi scapă oarecum firul logic. Fiinţa care-şi ajunge sieşi, spune Aristotel, n-ar putea fi decît ori o brută ori un zeu. Şi chiar aşa, mi s-ar răspunde, oare nu în virtutea unei relaţii exterioare a acestei fiinţe o calific fie brută, fie zeu, brută în raport cu tot ceea ce o deosebeşte de Dumnezeu, zeu în raport cu tot ceea ce o îndepărtează de brută? Astfel încît, dacă realmente îşi ajunge sieşi, ea n-ar fi nici brută, nici zeu, ar fi brută sau zeu fără deosebire, ar fi şi n-ar fi — şi, la urma urmelor, a presupune o fiinţă ce-şi ajunge sieşi înseamnă a presupune contradicţia, a presupune individul, înseamnă a presupune ceea ce nu poate fi gîndit.

Totuşi, toate aceste influenţe atît de opuse erau implicate în atitudinea lui Mallarmé. Strădania lui pare să fi mers spre o sinteză a cuvîntului şi a tăcerii prin mijlocirea aluziei. Performanţă ca acele plăcinte coapte ale chinezilor care au înăuntru lor o bucată de gheaţă. De-aici în ceea ce ne închipuim — vai! poate gratuit — că e influenţa lui, un joc multiplu, schimbător de lumini şi umbre. Mai întîi, pe primul plan şi indiscutabil, un exemplu moral, probitatea paradoxală a scriitorului, meseria transformată în faptă eroică, şi un exemplu literar, oroarea de clişeu. Şi apoi, pe planul al doilea şi indefinit, o acţiune la distanţă ce nu se rezolvă în imagini clare : „Numele poetului, spune el în legătură cu Tennyson, misterios se reface o dată cu textul întreg care, din unirea cuvintelor între ele, ajunge să nu alcătuiască decît unul, acela, semnificativ, rezumat al sufletului întreg, comunicîndu-l trecătorului ; el zboară din paginile larg deschise ale cărţii de-aici înainte zadarnice : căci, în sfîrşit, trebuie neapărat ca geniul să-şi aibă locul orice s-ar întîmpla şi ca oricine să-l cunoască, în ciuda piedicilor, şi fără să fi citit, la nevoie“ *. Şi de aici el schiţează imaginile pe care le proiectează în memoria generală numele lui Tennyson. Tot astfel, din Mallarmé a emanat o forţă ce i-a depăşit cu mult opera. Sînt unii care îl cultivă şi care nici măcar nu încearcă să înţeleagă litera scrierilor sale. Dreptul la acest cult nu trebuie să li-l tăgăduim. Petrarca, deşi nu ştia greceşte, plîngea de extaz în faţa unui manuscris al lui Homer. Şi ce frumos era ! Numele nu-l mai indică decît pe poetul în sine, o esenţă de poezie, o categorie a idealului, ceea ce, dincolo de o operă inevitabil localizată şi „întîmplătoare“, a fost chiar visul lui Mallarmé.

---

* *Divagations,* p. 114 (n.a.); ed. cit., p. 126.

CAPITOLUL II

Locul lui Mallarmé

În cartea mea am încercat să stabilesc locul literar al lui Mallarmé. Astfel încît capitolul de față s-a și închegat, probabil, în mintea cititorului, iar mie nu-mi rămîne decît, cu riscul unor repetări, să unesc printr-o linie generală punctele de pe acum determinate.

Era firesc ca acest poet complicat să vină tîrziu, în cea mai bătrînă literatură a Europei, pe un sol poetic brăzdat de revoluții și saturat de conștiință. Multe drumuri ale trecutului nostru merg nesigur spre punctul pe care-l ocupă el.

Da, nesigur. Cînd huiduielile parterului au dus la interzicerea reprezentării lui *Lohengrin* la Eden, Mallarmé se plînge că „de-aci înainte numai fugind din țară va mai putea fi bucurat de frumos sufletul nostru“ *. Dacă, împreună cu teoreticienii neoclasicismului, nu recunoaștem ca fiind autentic franceză decît o poezie de o logică armonioasă, de o sănătate ce se adaugă unei proze frumoase precum strălucirea — tinereții, Mallarmé, mai mult ca oricare altul, e departe de calea această regală. Ca să-l atașăm clasicismului pur altfel decît prin calități exclusiv morale, cum e probitatea meșteșugului, ar trebui să extindem cuvîntul clasicism, încît să poată însemna orice, ca *Goddam* al lui Figaro. Ideea de renaștere clasică, pe care, în mod scuzabil, Mallarmé n-a recunoscut-o sub deghizarea școlii romane, ar fi găsit în el un dușman convins. Singurul atac categoric, indignat, pe care și l-a permis el împotriva unui poet, l-a avut ca victimă pe Ponsard[1], cu prilejul nu știu cărei reluări la Odéon[2]. Dintr-un instinct foarte sigur, căci Ponsard n-a murit și rămîne mai mult ca oricînd o dată și un simbol. Triumful din 1843 al *Lucreției* împotriva *Burgravilor* e un tip de eveniment literar cu repetiție. Mereu, asemeni spectrului din *Hamlet*, cînd o formă de poezie franceză va începe să se falsifice sau să se epuizeze, va reapărea, umbră și strigoi, chipul artei clasice, al bătrînului rege uzurpat. În același an 1843, Sainte-Beuve care, și el, iubește clasicismul în opoziție cu cineva, îi botează idealul în versurile sale din *Fîntîna lui Boileau*[3] — apă, de fapt, în vinele strigoiului... * Articolul lui Mallarmé despre Ponsard își are importanța sa : ideea unei întoarceri la arta clasică e una din radicalele sale imposibilități.

---

* *Divagations*, p. 209; ed. cit., p. 215.

Dimpotrivă — și am arătat-o în cîteva rînduri — Mallarmé prelungește un curent împotriva căruia arta clasică și-a ridicat stavilele : cel al prețiozității. Creație, la noi, a geniului feminin care își exercită rafinamentul asupra cuvintelor cum și-l exercită asupra mobilelor, stofelor, bijuteriilor, prețiozitatea reapăruse la scriitori cu nervii feminizați cum erau frații Goncourt : scrierea lor artistă se naște, într-o lume de bibelouri, dintr-un creier mai inapt pentru gîndirea abstractă decît orice creier de femeie. Pictura și arta decorativă din secolul al XVIII-lea ne dau, pe cît se pare, o idee destul de exactă despre ceea ce ar fi fost arta literară franceză dacă filonul prețiozității s-ar fi desfășurat liber, dacă disciplina clasică l-ar fi conținut cu mai multă bunăvoință, cu mai puțină forță. Studiile fraților Goncourt despre secolul al XVIII-lea au reînnodat un lanț. Priviți cum coboară acum *Serbările galante*[4], *Moralitățile legendare*[5], cum se dezvoltă toată mișcarea simbolistă, cu decorul ei de artă, de pictură și chiar de îmbrăcăminte, atît de repede veștejit, și veți surprinde, în ciuda întreruperilor, o anumită continuitate de la Palatul Rambouillet[6] pînă aici. Amintiți-vă de altfel că romantismul și-a legat tradiția — și-a dat seama destul de tîrziu — de epoca lui Ludovic al XIII-lea, că Gautier avea dreptate să-i găsească precursori în *Groteștile*[7] și că toată comedia romantică, pînă la *Cyrano*[8], i se atașează evident : multe lucruri pe care Boileau credea că le-a înmormîntat au reapărut pe căruciorul simbolic al *Florisei*. Și dacă nu-l pot așeza aici cu totul pe Mallarmé, trebuie măcar, pentru a-l explica, să plasez în jurul său fundalurile mișcătoare, ca pe un decor animat dintr-un balet, menit să vestească și uneori să comenteze oda lui sibilinică.

---

* Joc de cuvinte intraductibil : Boileau = *boit* (bea) și *l'eau* (apa). (N. trad.)

Astfel, în goana lui după prețios și rar, el e totuși prins într-un ritm suplu de artă franceză. E extremitatea, vîrful, „poanta" acesteia. Cunoașteți imaginea ce l-a obsedat: „poanta" extremă, vîrfurile arborilor în azur... Dacă evoc poanta apărată de burlesca îndrăzneală a lui Bergerac, nu trebuie să vedeți în aceasta un joc de cuvinte, ci aceeași asociație care a funcționat la creatorii de limbă *. Vîrful, poanta constituie o apropiere picantă — aceeași observație — dintre două obiecte care nu par legate de la sine. E o rimă a gîndirii. Analogiile neașteptate ce caracterizează spiritul lui Mallarmé sînt destul de aproape de *poantă*.

S-a mîndrit — și pe drept cuvînt — că „a practicat purismul". A pus în aceasta o încăpățînare și o subtilitate de prețioasă. Ninon [9] le numea pe prețioase janseniste ale dragostei. Prețiozitatea e și jansenismul limbii. Ea o caută la sursele ei prime, noi, intacte. Prin exemplul și prin opera lui, Mallarmé tratează literatura facilă cum tratau janseniștii religia facilă: două cuvinte a căror împerechere e monstruoasă. Oarecum, el ar transpune în poezie cartea și ideile lui Arnauld [10] despre *Repetata Comuniune*. În jurul lui, neîncetatul amestec al vorbirii vulgare și al cuvîntului scris, literatura vorbită a ziarului, a romanului, a teatrului, îi apăreau ca un scandal analog amestecului, pe care iezuiții îl legitimau, dintre evlavie și viața mondenă. Mallarmé, sub urbanitatea lui zîmbitoare, se gîndește în sinea lui că încă nu există o literatură, după cum Saint-Cyran [11] îi declară d-lui Vincent [12] scandalizat că nu mai există Biserică. El se așază față în față cu faptul nud al limbajului, după cum jansenistul se așază față în față cu faptul nud al religiei. Fără îndoială, toate acestea nu sînt apropieri arbitrare, analogii întîmplătoare, ci o aceeași grijă franceză pentru precizie, pentru puritate, pentru izvoare, o aceeași voință încordată, pe un plan al conștiinței, în afara drumurilor bătute și ușoare, neîncredere carteziană față de turma omenească, încredere carteziană într-o forță a rațiunii.

---

* În text, joc de cuvinte: în fr. *pointe* = vîrf, dar și poanta unei anecdote. (N. trad.)

Fără contradicție, se topesc în el curentul prețiozității și curentul purismului literar și moral ; în orice caz, nu mai contradictoriu decît în prima perioadă a secolului al XVIII-lea, rezervor de energie, de inteligență și de gust francez.

A-l lega pe Mallarmé de asemenea precedente nu-mi va fi poate îngăduit decît dacă îmi aduc neîntîrziat explicațiile și rezervele. Arta lui de gravitate și de tensiune a fost numită, mai e încă numită în mod curent, o artă de decadență. În ce măsură e adevărat ?

Nu voi relata pătrunzătorul articol a lui Remy de Gourmont, despre *Stéphane Mallarmé și ideea de decadență*[13]. Cred totuși că trebuie să ținem seama de această idee, de persistența cu care a dat ea tîrcoale încă înainte de simboliști în jurul romantismului. *Groteștilor* lui Gautier, clasicul Nisard le opune satira retrospectivă despre *Poeții latini ai decadenței*. Dar numai poezia lui Baudelaire a produs în critică acest cuvînt, această idee, acest loc comun.

Și e izbitor faptul că întregul maldăr de epitete, întreaga serie de cugetări repede banalizate pe care le-a provocat cartea lui Baudelaire se regăsesc, pe cît se pare mai justificat, în jurul lui Mallarmé. Baudelaire, în opoziție cu romantismul, îmi atrage atenția prin caracterul lui clasic, cumpătat, prin vechimea formei lui poetice, prin răbdarea cu care face versuri franceze oarecum în genul celor latine, — și *Franciscae meae laudes*[14], în *Florile răului*, e tocmai nimerită pentru a ne sugera o punere la punct. E poate poetul secolului al XIX-lea cu care s-ar înțelege de îndată, ca de la egal la egal, un om din secolul al XVII-lea născut creștin și francez.

Ceea ce i-a înșelat pe contemporani, ceea ce i-a făcut să-i ignore stilul, e precizia pe atunci neobișnuită a modernismului său, gustul său pentru artificial în dragoste. Și totuși Sainte-Beuve... Dar tocmai Sainte-Beuve scrie : „Baudelaire a găsit mijloacele să-și clădească, la capătul unei limbi de pămînt vestite pentru inospitalitatea ei, un chioșc ciudat, dar cochet și trainic, în care se recită sonete alese... Chioșcul acesta neobișnuit, din lemn încrustat, de o originalitate premeditată și compozită, care atrage privirile spre capătul extrem al Kamciatcăi romantice, eu l-aș numi *Folie-Baudelaire.*“ *

Bănuindu-se existența acestei *Folie-Baudelaire,* așezarea lui a fost de îndată năpădită de drumuri, de vile, de hoteluri turistice. Dar ideea unei poezii depărtate, clocotind de originalitate, așezate la capătul extrem, cel mai îngust al lumii, Mallarmé și-a însușit-o. Primele sale poeme baudelairiene îi stabilesc descendența poate mai puțin dintr-un Baudelaire real, cît dintr-un Baudelaire ideal făurit sau prevăzut de critică.

Tocmai în legătură cu Baudelaire încerca Gautier, în prefața din 1868 la *Florile răului* [15], să definească stilul așa-zis decadent. „Stil ingenios, complicat, savant, plin de nuanțe și de căutări, lărgind neîncetat hotarele limbii, împrumutîndu-se din toate vocabularele tehnice, luînd culori de pe toate paletele, note din toate claviaturile, străduindu-se să redea gîndirea în ceea ce are ea mai inefabil, iar forma în contururile ei cele mai vagi și mai fugitive, ascultînd, ca să le tălmăcească, mărturisirile subtile ale nevrozei, confidențele patimii îmbătrînite ce se desfrînează și halucinațiile bizare ale ideii fixe ce se învecinează cu nebunia.“ Se află, aici, destule confuzii, dar pasajul acesta care nu prea pare să fi însemnat mare lucru în 1868, de-atunci s-a lămurit, cu Verlaine, Rimbaud, Laforgue, și indică, parcă, un loc, pe atunci gol, pentru Mallarmé.

Înainte cu zece ani, Barbey d'Aurevilly scrisese, tot despre *Florile răului,* rînduri la fel de semnificative. „Pentru d. Charles Baudelaire n-ar fi de-ajuns să numim artă felul lui savant de a scrie în versuri. E aproape un artificiu... Talentul lui, ... complicat cu o răbdare chinezească, e și el o floare a Răului adusă din sera caldă a unei Decadențe.“ Și în întregul său articol, Barbey îl prevede pe Mallarmé mult mai mult decît îl explică pe Baudelaire.

Pentru că arta lui Mallarmé prelungește logica romantismului. Munca enormă care-i adusese limbii „intensitatea vetrei“ literare, trebuia să provoace, în virtutea efortului ei cantitativ și de asemenea ca reacție la el, un efort calitativ, o încercare absolută dincolo de literatura însăși.

---

* Analogie cu *Folies-Bergères,* ilustrul cabaret. (N. trad.)

Iar tranziția ne e asigurată prin treptele din piatră tare și bine tăiată ale Parnasului.

Am explicat cu diverse prilejuri cum Mallarmé purcede din Parnas și-l contrazice. Parnasienii sînt bolognezii poeziei noastre, eclectici și probi. Ei marchează sfîrșitul marelui suflu oratoric. Poezia, în doctrina, pe care și-au însușit-o, a artei pentru artă, se cristalizează categoric într-o realitate livrescă. Cugetarea era în chip firesc deplasată de ei către materialitatea cărții. Precum Callimach din Alexandria [16], ei au ajuns pînă la urmă în funcția de bibliotecari ; *Poemele barbare* [17] și *Trofeele* [18] sînt extrasele unei biblioteci, din struguri puși la uscat pe paie cum se face în Auvergne. Și Mallarmé, care a fost folosit la treburi în care nu aducea nici un folos, ar fi putut fi, într-o somptuoasă bibliotecă, un ideal Maestru al Cărților. La hotarul Parnasului era logic să se găsească o cristalizare de poezie pură. Peste cultura lui livrească era firesc să se ridice Ideea mallarméană a cărții.

Efortul lui Mallarmé ne apare deci la capătul a trei mari drumuri ale literaturii noastre — prețiozitate, romantism, Parnas, la capătul acestor drumuri nu ca un statornic punct de sosire, ci ca un hotar, ca un miraj. Deși a fost cu adevărat unic, deosebit, mai deosebit decît alții, decît oricare altul, locul lui ne devine mai inteligibil dacă îl apropiem de un contemporan deseori asociat la numele lui, de „magnificul înaintaș care a ridicat arcușul“, Verlaine. Amîndoi împărtășeau în aceeași ieșire a Parnasului aceeași nevoie de poezie fluidă, purificată, esențială — nevoie pe care în 1820 *Meditațiile* o satisfăcuseră în chip mai glorios.

El reprezintă în limba noastră încercarea extremă de a elibera poezia de materie, de desfășurare, și literatura de clișee. În cele 500 de pagini ale operei sale complete e cuprinsă o muncă uriașă : el voia ca fiecare cuvînt, reluat cu un sens nou, să apară creat special pentru locul pe care îl ocupă, să apară născut nu dintr-o limbă în care mii de întrebuințări l-au tocit, ci dintr-o limbă în perpetuă stare de veghe și de tensiune. El a pretins, într-o epocă de rafinament și de luciditate, în care pariul devenea cu atît mai paradoxal, și el însuși prin mijloace de rafinament și de luciditate duse la extrem, să-i redea poetului titlul și sensul de *creator*. El a vrut, cu tenacitate și cu subtilitate, să fugă, să fugă într-un vîrf de turn în care materia să se rarefieze pînă într-atît, încît să nu mai fie decît o direcție, un sens spre înălțime. „Poezia, sau ceea ce secolele hotărăsc astfel, ține de pămînt, cu credință, de pulberea în care se întorc toate, asemeni unor înalte zidiri, a căror umbră gravă sporește temelia, o confundă și o leagă. Acest strigăt de piatră se unifică spre cer în coloanele întrerupte — arcuri avînd o țîșnire de cutezanță în rugăciune ; dar, oricum, o anumită încremenire. Aștept ca, liliac orbitor și parcă vînturare a gravității, brusc, al priveliștii printr-un vîrf autohton, de aripă, nebunul, diamantinul, furie, învîrtejitul geniu să lovească ruina ; să se elibereze, în voltija ce e, singur." *

Prin imagini nu prea deosebite de acestea, el stîrnește, în *Omagiul* lui Wagner [19], aceeași pasiune a vechii mobile depășite, a grămezii de hieroglife aruncate. Iar meditația lui în pădurea de la Fontainebleau fuge spre rămurișurile acelea depărtate care doar mai punctează lumina, punct în care pădurea își pierde ființa, dar pe care îl susține și către care năzuiește întreagă.

Această rarefiere a materiei implică, pentru poezia astfel eliberată, un formalism pur. Am explicat acest lucru pe texte, dar trebuie să-l reamintesc aici, și voi cita acest luminos pasaj dintr-o scrisoare a d-lui Paul Valéry ;

„Precum geometrul modern nu mai consideră drept obiect al său construcția și raporturile unei figuri oarecare, oricît de «remarcabilă» i s-ar oferi, ci se ridică la determinarea oricărui spațiu, și, coborît iar din experiențele antice, reîncepe edificiul foarte vechi păstrînd doar axiomele strict necesare pentru exercitarea artei sale ; tot astfel, de la Mallarmé încoace, putem presimți că de fapt capodopera literaturii e literatura însăși, — și înțeleg prin aceasta : *extinderea* — empirică mai întîi, de aici înainte sistematică și pură — *a anumitor proprietăți ale Limbajului.*

---

* *Divagations*, p. 119 (n. a.); ed. cit., p. 131 (în *Medalionul* consacrat lui *Théodore de Banville*).

O imposibilitate definitivă de confuzie între literă și real se impune; și o absență a amestecului dintre întrebuințările multiple ale vorbirii. Precum admirabil au făcut grecii logica, prin discernerea profundă a ceea ce este o definiție, a ceea ce este un postulat — a ceea ce este o teoremă — ce e un porism, și ce e o problemă... găsind în această diviziune cea mai mare forță de analiză și de continuitate formală; astfel și noi concepem, într-o altă lume a figurilor verbale — în care căutările lor teoretice n-au fost atît de fericite — o artă de a duce cît mai departe jocurile cuvîntului.

Ansamblul *zgomotelor* conține ansamblul *sunetelor;* dar a trebuit să fie despărțite unele de altele pentru ca muzica să apară. Sunetul este inseparabil de un timbru: dar a trebuit un anumit aranjament modern pentru ca timbrele bine divizate să poată înzestra întinderea muzicii cu o nouă *dimensiune.*

Fracționări analoge aplicate la limbaj eliberează foarte deosebitele lui funcții. Aceleași dicționare, reguli elementare etc... se păstrează astfel, precum aceleași picioare dansează, merg, aleargă. Dar unealta de lucru interior — mijlocul de comunicație — agentul de asimilare — depozitarul relațiilor etc... — fiecare dintre aceste moduri își va urma propriile legi.

O dată izolat ceea ce este propriu-zis poetic, artistul vede, ca și cum s-ar fi așezat în centrul lor, grupul tuturor condițiilor pe care trebuie să și le dăruiască sau să și le refuze aprioric în vederea cutărui efect: să rimeze, să cadențeze, să nu se atingă de cutare cuvînt; sau, în sfîrșit, cu orice preț să spună ceva.

Din acest punct, Mallarmé dumnezeiește amenință orice poezie anterioară. El pare să facă din ea propriile lui valori, erori, experiențe. El arată limita tendinței poetice pentru că n-o arată decît pe ea. Opune fundalului cvasimistic, indefinitului și profețiilor, sistemul complet al cuvintelor. În el reapar vechile antinomii: cuvintele împotriva ideii, ideea împotriva cuvintelor; sunetul și sensul; tema și efectele; echilibrul mereu instantaneu al unor condiții independente între ele. El s-a situat oarecum dincolo de toate aceste frămîntări, le-a desăvîrșit, le-a transfigurat. Și ținînd seama și de amenințarea atotputernicei muzici, s-a măsurat cu ea toată viața."

Am ținut să citez aceste pagini concentrate pentru că ne dau, din efortul mallarméan, în momentul în care chiar ele îl continuă, un extras logic. A separa întrebuințările cuvîntului așa cum Aristotel și urmașii săi au separat întrebuințările raționamentului, a le desfășura sau a le frîna nu după mijloacele hazardului și ale convenției, ci după mijloacele implicate în esența limbajului și a cărții, precizie și aluzie, muzică și tăcere, punctuație și spații albe, rînd, pagină, volum, toate acestea constituie tocmai antiteza sistematizată a spontaneității ca și a disciplinei oratorice.

Or, orice logică implică o psihologie, după cum orice loc presupune un spațiu. Am încercat să fac o psihologie a acestei atitudini și a acestor concluzii logice, am vrut să specific spațiul în raport cu care Mallarmé a ocupat un loc și să socotesc zarurile aruncate care i-au pregătit acest vis de o întreagă viață, că poate Hazardul literaturii ar putea fi abolit.

Dar dincolo de Mallarmé cel real a cărui analiză am încercat-o, ne gîndim inevitabil la Mallarmé cel ideal căruia el nu i-ar fi fost decît semnul, la Mallarmé-Precursorul. Și, sigur, multe dintre paginile de pînă aici, ca și cele ale d-lui Paul Valéry, trebuie să fie înțelese ca fiind despre acest Mallarmé hiperbolic. Faptul că poezia lui a fost efort, mișcare, ne împiedică să ne îngăduim, dacă nu acceptăm ideea unui spațiu contradictoriu ca acela a lui Zenon, separarea celor două forme ale poetului. În opoziție, de exemplu, cu opera lui Victor Hugo, în care ne apar forțe din cale afară de îmbelșugat realizate, un geniu desfășurat, pînă la ultimul său ungher, în plină lumină vizibilă, oare nu ni se pare Mallarmé o „zbatere albă la pămînt" [20], așezarea unei miraculoase cetăți, în ruină? Să fiu bine înțeles: în momentul în care citim *Proză, După-amiaza* [21], cutare sonet, nu ne interesează dacă mai sînt sau nu alte poeme în carte, în alte cărți, sub numele aceluiași autor. E de ajuns pentru Mallarmé că a trăit pentru trei sute de versuri admirabile, care nu seamănă cu nimic în toată poezia, pentru o concepție profundă și nouă a cuvîntului, a versului, a sintaxei, a faptului literar. Dar ar însemna să ignorăm neliniștea și cuprinderea efortului său, dacă l-am considera ca pe un scop. Să ne gîndim la ceea ce spunea el despre Rimbaud : „Nu trebuie niciodată să neglijăm, în idee, vreuna dintre posibilitățile ce plutesc în jurul unei figuri, ele îi aparțin originalului, chiar în pofida verosimilității, aducîndu-i un fond legendar de o clipă, pînă să se risipească pentru totdeauna“ *. Și orice realitate, mai ales un om, nu constituie oare un pretext pentru a visa posibilul pe care nu l-a realizat ?

El însuși a avut grijă să figureze în jurul său, în *Divagațiile* sale despre teatru și despre carte, un asemenea nour de posibilități. Un Mallarmé ideal ar fi, la noi, acea sinteză de poezie și inteligență al cărei model numai de două ori a fost oarecum realizat, prin Platon și prin Goethe. O operă a lui în același timp ar împlini o esență, ar face să se cunoască un vers, un poem, o carte ca pe o dispoziție veșnică, ce nu putea fi altfel, iar emoția noastră nu ar lăsa nici un loc conștiinței sau bănuielii unui hazard. Pe acest Mallarmé ideal nu l-aș putea face să fie întrezărit decît marcînd rîndurile prin care se apropie parcă furiș, de el, Mallarmé cel real.

Alors m'éveillerais-je à la ferveur première,
Droit et seul, sous un flot antique de lumière,
Lys ! et l'un de vous tous par l'ingénuité.[22]

Aceste versuri exprimă oare altceva decît însăși Ideea versului ? Deși fac parte din cuvintele faunului, oare nu redau ele, prin muzica și prin sensul lor, versul nud, în sine, nu versuri — ci Versul ? După cum „dansatoarea nu e o femeie... ci o metaforă ce rezumă un aspect elementar al formei noastre, sabie, cupă, floare ș.a.m.d.“[23], ultimul vers nu înfățișează crinul, nu înfățișează faunul, ci o metaforă ce rezumă în țîșnirea ei dreaptă noțiunea elementară a versului. La fel, și încă mai purificat, întoarcere și opoziție, în viața nudă, a geometriei nude, fluierul

---

* *Divagations*, p. 90 ; ed. cit., p. 103.

Evaporă din visul banal cînd șoldul pur
Sau spatele sub pleoape lăsate le conjur
O linie sonoră, deșartă, monotonă,[24]

— Versul... Această generalitate a formei, care ne impune de la început, nu ca în frumoasele versuri ale poeziei obișnuite (gîndiți-vă la cele mai scăpărătoare snopuri verbale ale *Satirului*[25]), imaginea provocată de vers, lucrul spus sau zugrăvit, ci chiar versul însuși, lucrul care spune sau zugrăvește, un *Cogito* poetic, această generalitate a formei o încearcă sau și-o apropie mereu Mallarmé în poemele ultimei sale perioade, face din ea rațiunea scrisului său ; numai că, asemeni marilor orgi ale versului definitiv, ea nu apare decît rareori în plenitudinea dorită :

Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui[26].
(Le vierge, le vivace)
Qu'un éclate de chair humain et parfumant ![27]
(Mes bouquins refermés)
Le pur vase d'aucun brevage[28].
(Surgi de la croupe et du bond)

Geniul pe care, în legătură cu Mallarmé, „mi-ar plăcea să-l aleg“ n-ar evoca decît Ideile. Orice descriere materială, orice realitate exprimată pentru ea însăși, orice *Ut pictura poesis* ar dispărea. Acest Geniu i-ar fi răpit muzicii secretul pe care Mallarmé a trebuit să i-l lase, acela de a recrea un adevăr profund fără mijlocitor, de a-l recrea nu ca imagine, ci ca adevăr nud, de a fi nu o imitație a naturii, ci o natură și, după concepția lui Schopenhauer, în-sinele lumii nemijlocit sesizat. Dacă Liturghia i s-a părut lui Mallarmé forma supremă, azi, a vieții idealizate, e pentru că ea nu produce un simulacru, ci presupune pe altar Prezența reală a lui Dumnezeu. Geniul pe care el îl presimte ar coborî în limbaj, prin consacrarea poetică, o prezență nu mai simbolică sau mai calvinistă, ci reală și catolică. Meditația asupra muzicii, reflecțiile despre liturghie, înțelegerea încercărilor pe care el însuși le-a făcut ne vor ajuta să ne închipuim o atare poezie, să prevedem pentru efortul lui Mallarmé locul ce i se cuvine în funcţie de un vis.

În funcţie de un vis; pentru că s-a înţeles, sper, că eu nu cred în cucerirea hazardului, în această supremă aruncare de zaruri. Şi nu-mi închipui că un geniu incomparabil mai puternic decît cel al lui Mallarmé ar putea să izbutească o astfel de creaţie inumană. Mallarmé a încercat-o în două feluri, începînd de la temelie, din două extremităţi, edificiul himeric. A încercat-o în sonetele sale „studii pentru mai bine cum îţi încerci vîrful penei înainte de a te pune pe lucru“[29] — în care „face“, printr-un joc de aluzii, o cupă de cristal, o cameră albă, un salon în amurg. A încercat-o realizînd prin cutare versuri, pe care le-am citat, Ideea versului, şi prin *Zarurile aruncate*[30] — Ideea paginii. Dar, în primul caz, nu ieşim dintr-o evocare cu totul materială, minusculă, ca muşiţa pe care La Bruyère îi cere necredinciosului să o creeze, — iar în al doilea caz, nu ieşim dintr-o Idee cu totul literară, în care materia şi forma, ca în argumentul ontologic, ca în legea morală kantiană, ca într-o identitate matematică, sînt, cu necesitate, consubstanţiale, şi, în locul unui cuplu fecund, înfăţişează dedublarea iluzorie a lui Narcis în faţa imaginii sale sterpe. Între aceste două extremităţi, fiinţa unei poezii, a unei suprapoezii, care ar cînta sau mai curînd ar readuce prezenţa subiectului amplu, veşnic, omul şi natura, nu poate — şi Mallarmé n-a înţeles oare? — să fie evocată decît ca o absenţă, ca o imposibilitate, — da, un vis.

Astfel încît, la acest Mallarmé ideal, la acest Platon sau Goethe al viitorului, spaţiul visului şi amploarea inaccesibilului ar creşte şi mai mult, în funcţie de ceea ce ar fi putut realiza dincolo de opera plăpîndă pe care o avem în mînă, în cartea aceasta subţire. Mă gîndesc la un Leonardo da Vinci, la un om al cărui geniu se păstrează şi se revarsă pînă la limitele artei sale şi pe care perfecţiunea pare să-l dezamăgească ori de cîte ori îşi încheie încercarea. El are, ca raţiuni de existenţă, două alternative extreme: cea a artei duse pînă la culmea maturităţii ei şi cea a unei arte acute care aleargă mai departe de orice punct dat, aceea a definitivului şi aceea a indefinitului. Şi dacă, de la acest Mallarmé imaginar, mă întorc la poetul despre care am vorbit pînă acum, mi se pare că și el și-a așezat ideea ultimă de poezie acolo unde Leonardo și-a situat ideea supremă de pictură. Începînd cu sonetul *Închinare*[31] și încheindu-se cu sonetul *Cînd cărțile mi le-am închis...*, subțirele tom al *Poeziilor* capătă o armonie și un fel de unitate de cristal. Primul sonet, aproape fără cuvinte și cu o linie de statuetă fină, întruchipează Efortul. Ultimul sonet aduce la sfîrșitul cărții, ușoară, eroică cucerire a hazardului, pană din *Zarurile aruncate*, schemă a efortului devenit manifest, un semn dublu : dublul chip al artei mallarméene, mai întîi perfecțiune de rod absolut, matur ca o tiradă raciniană sau ca o bucată aurită de marmură grecească :

Qu'un éclate de chair humain et parfumant !

— apoi mișcare a goanei după ceea ce nu poate fi posedat :

Le pied sur quelque guivre où notre amour tisonne,
Je pense plus longtemps, peut-être éperdument,
A l'autre, au sein brûlé d'une antique amazone.[32]

Oare nu regăsim aici chipul *Sfîntului Ioan* prin care Leonardo, spre sfîrșitul vieții sale, a exprimat Ideea pură a vieții ? În misteriosul clarobscur, în floarea luminii noi în care se contopesc, ca frumusețea împletită a efebului și a fecioarei, o claritate surprinsă în taina ochilor și un întuneric desprins din mîngîierea pleoapelor, iată că s-a plămădit, prin brațul dezvelit al tînărului Precursor, rodul perfect al cărnii : și peste curba suplă, peste mușchiul elastic, privirea însăși, lunecînd, rotunjește parcă palma unei mîini idealizate. Dar acestei plenitudini de har i se opune, ca un glas alternat al aceluiași cor, gestul degetului ridicat, iar gestul acesta către absență echilibrează umărul, precum umbra — lumina, precum chemarea pătimașă a pieptului ars echilibrează prin visare explozia pieptului substanțial.

GUSTAVE
FLAUBERT

ediţie definitivă 1935

Laboratorul lui Flaubert[1]

Marcel Proust, în cursul unei discuţii[2], scria că nimic nu i se pare mai frumos la Flaubert ca spaţiul alb dintre două capitole ale *Educaţiei sentimentale*. Iar cineva îi spunea că găseşte un spaţiu şi mai uluitor, acela ce desparte prima variantă a *Ispitirii* de *Doamna Bovary*. Dar, de fapt, puritatea acestui spaţiu alb nu există decît în neştiinţa noastră. Chiar dacă nu aflăm o continuitate între cele două cărţi, şi nici măcar între cele două arte, ne rămîne continuitatea vieţii lui Flaubert, tranziţia inteligibilă sub aparenţele rupturii, cutele din adînc ce explică unitatea geologică a celor două masive luate în parte.

Ca vînturile cele mari care, spre sfîrşitul toamnei, dintr-o dată dezgolesc copacii, mişcarea călătoriei a determinat în Flaubert căderea unui întreg decor exterior al imaginaţiei. Mai întîi, un destin inteligent şi ironic i l-a arătat în treacăt, dezgolindu-i creştetul. În anul întoarcerii sale are treizeci de ani şi, în drum spre Franţa, îi scrie lui Bouilhet: „Mi se duce părul. Cînd ne-om revedea, o să port tichie; o să am o chelie de birocrat, de notar tocit, — tot ce-i mai idiot ca senilitate precoce... Am impresia, din cauza asta, că a apărut primul simptom al unei decăderi ce mă umileşte şi pe care o simt din plin“[*]. Boala lui de nervi era un simptom mult mai grav. Trăia cu sentimentul că nu mai e bun decît pentru o viaţă singuratică, decît să stea la masa de lucru cu foile de hîrtie; dar viaţa asta, de voie, de nevoie, o dusese, oricum, cu mult înainte de călătorie.

Din Orient se întoarce cu o mare sfîrşeală, cu un fel de deşelare, şi-şi exprimă, într-o scrisoare din 21 octombrie

---

[*] *Corespondenţă*, t. II, p. 294 (n.a.). Thibaudet trimite la ediţia în nouă volume a *Corespondenţei*, în ed. Conard, 1926—1933.

1851, către Maxime du Camp, intenția de a se retrage într-un ungher și de a nu mai publica nimic. Totuși, la sfîrșitul lui 1851 — și-a și început *Doamna Bovary* și, o dată cu ea, geamătul ce va dura pînă la încheierea operei. „Ce vîslă grea e condeiul și ce curent puternic e ideea cînd trebuie să o despici cu el !“ *

E curios că și pe Du Camp, ca și pe Flaubert, călătoria în Orient l-a dezgustat de exotism și l-a întors spre exprimarea vieții. În această epocă el se crede poet, dar după călătoria sa nu urmează niște *Orientale* [3] ci niște *Occidentale : Cîntece moderne* [4] (inspirate poate de discuțiile, din Egipt, cu saint-simonienii), ce apar în *Revue de Paris* [5], între 1852 și 1855. Toate acestea nu-i împiedică pe cei doi prieteni să-și întorcă spatele, în vreme ce Flaubert își reia legătura, prin scrisori și prin vizite intermitente, cu Louise Colet. Între 1852 și 1856, cearta dintre Flaubert și Du Camp e aproape totală. E și firească, pentru că era implicată în natura însăși a temperamentelor și a relațiilor lor.

În mica unitate, în căprăria în doi pe care o constituia perechea aceasta de prieteni, călătoria din Orient îi dăduse lui Du Camp, o dată cu funcția de căprar, și obiceiul de a porunci. El se ocupa de orice amănunt practic, el ordona popasurile, el îl conducea pe băiatul acela nepăsător și cu toane, nervos și bolnav. Își ținuse făgăduiala și îl adusese îndărăt la mama lui, aproape în bună stare, minus părul, a cărui cădere l-a umplut pe Flaubert de întristare. Ar fi putut eventual face un apel mai hotărît la energia lui, ar fi putut evita accidentele de călătorie de pe lîngă Rușuk Hanum, pe care le presupune, profesional, doctorul Dumesnil. În Franța, Du Camp vrea să-și continue rolul de tutore, să-l dirijeze pe Flaubert, să-l oblige să producă și să publice. În ce-l privește, s-a descurcat de îndată ce s-a întors, și încă foarte bine. Călătoria lui în Orient fiind chipurile o misiune oficială, urmată de un vag raport, izbutise să fie numit ofițer al Legiunii de Onoare. Pe Flaubert asta l-a făcut să se înfurie, înăbușit. Tocmai reluase legătura cu Louise, pe care

---

* *Corespondență*, t. II, p. 326. (N. a.)

Maxime o dușmănea, și îi scria: „Tînărul Du Camp e ofițer al Legiunii de Onoare! Cîtă plăcere trebuie să-i facă asta cînd se compară cu mine și se gîndește ce drum a făcut el de cînd m-a părăsit; fără îndoială, i se pare că am rămas mult în urma lui, și că el a ajuns departe (exterior). Ai să-l vezi într-o bună zi punînd mîna pe un post bun și uitînd de literatură. E o amestecătură întreagă în capul lui: femei, cruce, artă, cizme se învîrt pe același plan, și ce-l interesează e ca toate astea să-l împingă înainte" *. Iar Du Camp, o dată ce s-a „ajuns", vrea să-l facă și pe Flaubert să „ajungă". Îi vorbește despre o înnoire literară ce se anunță, despre o generație tînără și despre forme de artă în ascensiune, în cadrul cărora e momentul să te produci. Nu izbutește decît să-l supere pentru totdeauna pe Flaubert și să-și atragă o săpuneală strașnică. Cele două scrisori prin care Flaubert refuză viața literară a Parisului freamătă de furie. El nu crede în sinceritatea lui Du Camp. Îi îndură cu umilință aerele protectoare. Deocamdată s-a consacrat cu totul unei opere, *Doamna Bovary*. După ce o va fi terminat, se va duce poate să locuiască la Paris, dar pînă atunci să i se respecte izolarea și liniștea de care are nevoie. „Mai bine să crăp ca un cîine decît să-mi grăbesc cu o singură clipă fraza încă necoaptă!" ** Aici e taina mîniei sale, a legitimei sale apărări: ispitirile lui Du Camp (diavolul) vin să-i zdruncine durata operei, să-i stingherească nașterea, să-i întrerupă maturizarea. Du Camp vorbește un limbaj care nu mai e și al lui Flaubert; îi vorbește în limbajul veacului unui om care s-a retras într-un schit și se agață de sihăstrie cu o pasiune furibundă. „Nu mai mergem pe același drum, nu mai plutim pe aceeași corabie. Domnul să ne poarte pe fiecare unde ne e voia! Eu nu umblu după porturi, ci după marea largă; dacă naufragiez, te scutesc de doliu."

Aceeași imagine, dar în alt sens, o reia într-o scrisoare către Louise: „Poate că pînă să ajung și eu pe valuri, se scufundă cu totul el, care trebuia să mă ia pe puntea lui, și poate îi voi întinde o mînă de ajutor; nu, nu-mi pare rău că am rămas atît de mult în urmă. Măcar știu că viața mea nu s-a abătut din drum".

---

* *Corespondență*, t. II, p. 351. (N. a.)

** *Corespondență*, t. II, p. 443. (N. a.)

Corespondența nu lasă nici un dubiu asupra sentimentelor de invidie (boală endemică a lumii literare) ce au urmat unei prietenii de tinerețe, entuziaste și curate. Asta-i adevărata cangrenă de care își dă seama Flaubert. „Pentru bietul Maxime nu sînt în stare acuma de nici un sentiment, partea din inima mea în care se afla el s-a acoperit de o cangrenă lentă și n-a mai rămas nimic din ea." * Împotriva lui Maxime sînt de altfel și cele două femei între care trăiește Flaubert: Louise Colet și d-na Flaubert. Aceasta din urmă, ne spune chiar Du Camp, a fost totdeauna convinsă că el e invidios pe fiul ei. El se apără de o asemenea acuzație, bineînțeles, și, cel puțin în parte, pe bună dreptate; totuși mama lui Flaubert vedea limpede. S-ar părea că atîta vreme cît Flaubert a fost în viață, Du Camp s-a purtat ca un prieten și i-a făcut mai multe servicii materiale decît a primit în schimb. Dar *Amintirile literare*[6] îl supără și îl irită neîncetat pe cititor prin suficiența limbajului și prin insuficiența distanței pe care o păstrează Du Camp între el și marii scriitori pe care a avut cinstea să-i frecventeze. Tonul proteguitor cu care vorbește despre Flaubert ajunge pînă la urmă extrem de neplăcut. Dacă nu e propriu-zis invidios pe el, în orice caz pare invidios pe tot ce ar putea anula egalitatea dintre ei. Felul în care prezintă, în *Amintirile* lui, boala de nervi a prietenului, teoria de necrezut după care scrupulele literare ale lui Flaubert pot fi socotite o decădere și atribuite bolii, par dictate de un instinct al denigrării și al invidiei. Pe de altă parte, ferocitatea cu care îi vorbește Flaubert Louisei Colet despre Maxime, chiar înainte de cearta lor, lasă pretutindeni să răzbată scîrba pe care i-o inspiră un talent mediocru căruia norocul, intrigile și pozele (vezi scrisoarea din 25 iunie 1853) îi aduc toate satisfacțiile materiale. Ațîțat poate de Louise, el pîndește orice l-ar putea face pe norocosul lui prieten să se poticnească. „Maxime și-a închiriat o casă de țară la Chaville, lîngă Versailles, ca să-și petreacă vara, se duce să scrie *Nilul* [7]; iarăși călătorii, ce gen amărît! N-a scris un vers din *Abdallah,* nici un rînd din *Inima însîngerată* pe care le-a anunțat de cîteva luni!“ *

---

* *Corespondență*, t. III, p. 198. (N. a.)

Filozofii secolului al XVIII-lea au creat tipul acestor plăcute relații între camarazii literari și e curios să-l vezi pe Flaubert „făcînd“ un Rousseau, cum ar spune un medic. Diderot scrisese: „Numai cel rău trăiește singur“, fără să se fi gîndit la cineva anume, nici măcar, probabil, la ceva anume; Rousseau s-a crezut vizat, a luat foc și și-a aprins cu asta delirul persecuției. Du Camp tocmai publicase *Cartea postumă* [8]. „Am citit *Cartea postumă,* îți face milă, zău! Mi se pare că prietenul nostru Du Camp se scufundă. Simți în cartea asta o sleire radicală... E acolo și o frăzuță la adresa mea și special făcută pentru mine: *Singurătatea care alăptează la țîțele ei sinistre egoismul și vanitatea...* Mi se pare că în toată *Cartea postumă* e o vagă amintire a mea, care o apasă în întregime.“ ** Nu-i de mirare că Louise și Maxime s-au înțeles numai într-o privință: să-i descopere o personalitate „bolnăvicioasă“. Flaubert și Du Camp aveau să se împace curînd. Ceea ce nu înseamnă că au mers pînă la capăt pe drumuri mai puțin opuse. Pînă în ultimii ani Flaubert îi va mai scrie nepoatei sale: „Tot bălăcindu-te în lucruri așa-zis serioase, ajungi la crimă. Căci *Istoria Comunei* [9] a lui Du Camp a provocat condamnarea unui om la muncă silnică; e o poveste groaznică. Mai bine să-i apese lui conștiința, decît mie. Ieri am fost bolnav toată ziua din pricina ei. Vechiul meu prieten are acum o tristă reputație, o pată de neșters. Dacă i-ar fi plăcut mai mult stilul decît zarva, n-ar fi ajuns aici“ ***. (Du Camp a fost aproape scos de sub acuzație în acest proces al omului trimis la muncă silnică, deși înverșunarea cu care autorul *Convulsiilor Parisului* s-a repezit la învinșii Comunei nu-i prea face cinste.)

---

* *Corespondență,* t. II, p. 198. (N. a.)
** *Corespondență,* t. III, p. 56. (N. a.)
*** *Corespondență,* t. VIII, p. 144. (N. a.)

Asemenea neînțelegeri Flaubert n-a avut cu Bouilhet. Poate i-ar fi plăcut și acestuia zarva, dacă s-ar fi făcut în jurul lui. În 1848 își pusese candidatura de deputat pentru Sena Inferioară și obținuse 2 000 de voturi. Mai tîrziu va încerca cu îndîrjire să facă o carieră dramatică. Dar pînă la moarte, și îndeosebi pe vremea *Doamnei Bovary*, pe cînd mai locuia la Rouen, el a fost lumina și conștiința literară a lui Flaubert. Își petrecea toate duminicile la Croisset, unde își avea camera lui și, cît dura ziua întîlnirii lor, își treceau în revistă împreună lucrul săptămînal al fiecăruia. „Am devenit unul pentru altul, în lucrul nostru, spune Flaubert, un fel de indicator de cale ferată care, cu brațul întins, ne avertizează dacă drumul e bun și dacă putem merge mai departe."

Elaborarea *Doamnei Bovary* durează aproximativ patru ani și jumătate. Flaubert s-a pus pe lucru în septembrie 1851 și la 31 mai 1856 îi trimite lui Du Camp (cu care se împăcase), pentru *Revue de Paris*, manuscrisul complet. Scrisorile către Louise Colet, cîteodată scrisori către Bouilhet, ne dau posibilitatea să urmărim destul de îndeaproape lucrul lui. Psihologia lui Flaubert în timpul compunerii *Doamnei Bovary* e una dintre problemele literare cele mai interesante.

La început pare foarte simplu, Critica, prietenii lui Flaubert și Flaubert însuși au acreditat în privința aceasta o idee curentă (care nu e neapărat o idee falsă) : *Doamna Bovary* n-ar fi atît Flaubert cît anti-Flaubert. El ar fi acționat împotriva temperamentului său expansiv, imaginativ și liric. Autorul capitolului despre Flaubert din *Istoria literaturii franceze*, condusă de Petit de Julleville, scrie : „*Doamna Bovary* a fost un exercițiu util la care Flaubert s-a condamnat voluntar" ; iar Brunetière : „Istoria literară a lui Flaubert, a acestui liric, e alcătuită numai din biruințe ale voinței sale asupra temperamentului său". Descharmes își încheie astfel copioasa și importanta lucrare despre *Flaubert înainte de 1857*[10] : „El și-a făurit artificial o fire opusă aceleia pe care i-au plămădit-o, poate, ereditatea și, în orice caz, prima lui educație, mediul, influențele exterioare. Și cel mai interesant e să vezi cum, simultan și alternativ, el și-a dezvoltat facultățile și și-a exercitat talentul cînd în sensul tendințelor sale originale, cînd împotriva acestor tendințe“ *.

Toate acestea se sprijină pe numeroase texte din Flaubert și se apropie destul de mult de ideea pe care el insuși vrea să o impună despre sine. Dar lucrurile sînt mai complicate decît se crede. Un filozof ingenios, d. Jules de Gaultier[11], a vrut să scoată din *Doamna Bovary* o întreagă filozofie, bovarismul — după cum d. Miguel de Unamuno[12] a scos o filozofie din *Don Quijote* — și a făcut din bovarism tocmai facultatea de a te concepe altul decît ești în realitate. Iar autorul *Doamnei Bovary*, care a spus pe bună dreptate: „Doamna Bovary sînt eu“, e foarte bovaric. Dar trebuie să cercetăm mai îndeaproape, înainte de a o accepta, o teorie comodă și verosimilă.

În primul rînd să nu acceptăm *ad litteram* ideea unei cărți-canon, a unei munci de compoziție și de stil reduse la un *hard labour* și să citim corespondența cu necesarul zîmbet și cu necesara punere la punct. Scrisorile lui Flaubert sînt scrise după o zi de lucru, noaptea tîrziu, cînd nu mai e bun pentru o operă literară și la capătul unei trude care, după atîtea ceasuri, l-a ros, l-a golit, l-a abrutizat. Se simte cum scrîșnește și geme mașina fără combustibil. Organismul îmbîcsit, plămînii fără oxigen cer cruțare. Amărăciunea și seceta ceasului acestuia se răspîndesc asupra celor ce l-au precedat. Întreaga muncă de peste zi apare în culorile unei munci de ocnaș. Iar Flaubert n-are sînge rece, exagerează orice și se vede sleit de forțe ca un general de armată care ar fi stat două zile călare. Cum și Louise îi trimite acum propriile manuscrise, cum și ea e în toiul compunerii literare, el îi vorbește despre munca lui aspră oarecum ca un bolnav despre durerile lui reumatice cînd îi scrie unui prieten țintuit și el la pat din aceeași pricină. Adăugați și tendința neîntreruptă a lui Flaubert de a șarja. Scriind *Salammbô*[13], făgăduiește că vor fi acolo lupanare de băieți, plachii de șarpe și ploi de excremente. Așa sînt și în jurul

---

* Descharmes, *Flaubert avant 1857*, p. 546. (N. a.)

Doamnei Bovary pietre de moară învîrtite de sclavi și stînci ale lui Sisif.

Cîtă vreme n-a ajuns la automatismul bătrîneții, firea unui om se modifică neîncetat, și nimic nu e, psihologic vorbind, mai arbitrar decît să descoperi în această fire o parte zisă fire firească și o alta zisă fire artificială. Trăim în durată, iar a trăi în durată înseamnă a avea un prezent, adică o fire ce se modifică, pe care o modificăm noi, dinăuntru, sau care e modificată dinafară — și un trecut, adică o fire fixată. Eroarea psihologică e dublată de o eroare literară cînd, pe această diferențiere psihologică a firescului de artificial, calcăm și o diferențiere literară a unui stil firesc și a altuia artificial. Remy de Gourmont a spus despre o asemenea amăgire excelente lucruri în *Problema Taine*[14]. Evident, îți „faci“ stilul cum îți „faci“ persoana, dar nu-ți făurești un stil împotriva stilului tău, o persoană împotriva persoanei tale. Atîrna, probabil, de Flaubert, să scrie mai departe lucrări ca *Noiembrie* sau ca *Ispitirea sfîntului Anton*. Presupunînd că ar fi realizat în această direcție cărți destul de importante pentru a intra în preocuparea criticii, fără îndoială că n-ar fi fost greu de stabilit o legătură firească între toate operele sale. Dacă a scris *Doamna Bovary*, e pentru că a ales, din natura lui, o altă personalitate, deopotrivă dată în ea, iar a trăi, a fi liber, a se crea pe sine nu înseamnă decît a selecta, dintre posibilitățile date, unele mai curînd decît altele. Nu poți exploata unele fără a le jertfi pe celelalte. Viața e neîncetat o jertfă de acest fel, iar cînd definim literatura ca artă a jertfelor înseamnă că o readucem într-un plan viu.

Din acest moment, după ce Flaubert din *Doamna Bovary* s-a realizat, nu ne e greu să-l vedem pregătit de către întreaga lui carieră de pînă atunci. Cartea n-a fost alcătuită în bucurie. Dar cînd a scris Flaubert în deplină bucurie? Cînd a văzut el în literatură altceva decît un mijloc de a-și scoate la iveală tristețile și ura și de a și le contempla, cu o întunecată satisfacție? Literatura a fost pentru el o religie, dar o religie tristă.

Aproape din prima zi în care a luat în mînă un condei, Flaubert a fost un om pentru care nu există decît literatura. Lumea nu i s-a părut că merită să o accepte decît în măsura în care era, sau putea fi, obiect de literatură, materie pentru stil. Iar dacă aceasta nu se afla în firea lui primitivă decît în stare de tendință vagă pe care o altă educație, un alt mediu ar fi putut-o transforma, ar fi putut-o devia spre cu totul alte țeluri, — cum totuși de timpuriu împrejurările au colaborat la această predispoziție, el și-a găsit în ea rațiunea existenței și stînca pe care să-și clădească treptat destinul propriu. Faptul literar a căpătat pentru el importanța exclusivă pe care o are pentru un mistic faptul religios. Arta jertfelor, care este literatura, nu s-a putut întemeia la el decît pe o deprindere a jertfelor și neîndoielnic trebuie să fi existat, și înaintea acestei deprinderi a jertfelor, o înclinare spre jertfe. În aceste trei etaje, trecerea de la unul la altul se face prin nuanțe imperceptibile. Dar nu poate fi vorba de jertfă decît cînd ai ceva de jertfit. Măreția jertfei se măsoară după aceea a lucrului jertfit. Dacă Pascal ni se pare unul dintre cei mai mari creștini, dacă stilul jertfei sale ni se pare atît de puternic, e pentru că nimeni nu-i mai jertfise lui Dumnezeu o asemenea substanță umană. Și tot a trebuit ca Dumnezeu să-i fi dat „știința de a folosi bolile". La cealaltă extremă, Flaubert a fost într-o zi destul de emoționat cînd a citit într-o autobiografie a lui Carême [15] că ilustrul bucătar era lacom din fire, dar că vocația bucătăriei era atît de puternică în el, încît i-a înăbușit lăcomia. Flaubert se recunoaște aici cu entuziasm — și pe bună dreptate. Dar e sigur că dacă acest Carême ar fi avut, din leagăn, o rentă de 50 000 livre, vocația bucătăriei i-ar fi rămas cu totul virtuală și numai vocația lăcomiei ar fi prosperat. Orice Amor e, în felul lui, fiul lui Poros și al Peniei, al Mizeriei și al Belșugului. A trebuit o anumită colaborare a împrejurărilor pentru ca la Flaubert vocația lăcomiei (adică a vieții de societate, a *Băiatului* [16]), destul de firească pentru bărbați, să devină vocație a bucătăriei, adică a literaturii. Iar această colaborare a împrejurărilor cu caracterul o vedem acționînd cu mult înainte de *Doamna Bovary*.

De mult avea înaintea ochilor o imagine, un dublu al lui însuși: un om închis într-o cameră și prefăcîndu-și toată viața în literatură și toată experiența în stil. În 1846, adică între prima *Educație* și prima *Ispitire*, îi scria Louisei Colet: „Îmi prezici că voi face cîndva lucruri mari... Mă îndoiesc, imaginația mi se stinge, devin prea mult un degustător. Nu vreau decît să pot și de aici încolo admira maeștrii cu încîntarea aceea intimă pentru care aș da orice, orice. Dar să ajung și eu vreodată un maestru, nu cred... niciodată... Îmi lipsesc prea multe pentru asta: în primul rînd nu-s născut pentru așa ceva; apoi n-am perseverența lucrului. Nu ajungi la stil decît printr-o muncă îngrozitoare, cu o îndărătnicie fanatică și devotată“. În 1846, la 25 de ani, are deci conștiința foarte clară a ceea ce e necesar pentru a face lucruri mari. Trebuie, asemeni lui Carême, să-i jertfești artei lăcomia. Nu trebuie să te mulțumești cu ceea ce-ți vine de la început sub peniță, ci să muncești, sub privirea maeștrilor, cu o străduință îndărătnică și fanatică. Cînd, în 1849, Bouilhet îl va face să-l arunce pe *Sfîntul Anton* într-un sertar și să-și oprească privirea asupra istoriei lui Delamarre [17], va predica unui convertit. Flaubert se exersase pentru munca aceasta, după modelul lui La Bruyère, destul de infructuos, în *Peste cîmpuri* [18]. Călătoria i-a substanțializat orizontul, i-a sporit forțele, i-a consumat toanele; iluziile marilor subiecte au căzut la contactul cu decorul lor, iar subiectele mici, istoria lui Delamarre, au putut fi gîndite prin prisma distanței. Toate acestea ni se par conținute în firea și în ideile lui Flaubert de la începutul vieții sale literare.

Boileau se lăuda că-l învățase pe Racine să facă greu versuri ușoare [19]. Flaubert, cu ajutorul lui Bouilhet, a învățat singur același lucru. „Să ne ferim — scrie el — de soiul acela de încălzire ce se numește inspirație și în care intră adesea mai mult emoții nervoase decît forță musculară. În acest moment, de pildă, mă simt foarte antrenat, frazele îmi vin singure... Dar știu ce înseamnă asemenea baluri mascate ale imaginației de la care te întorci cu moartea în suflet, sleit, plictisit, după ce ai văzut numai falsuri și ai debitat numai prostii. Totul trebuie să se facă la rece, cumpătat. Cînd

Louvel[20] a vrut să-l ucidă pe ducele de Berry, a pus mîna pe o sticlă de sirop și nu a nimerit alături de țintă. E o comparație a bietului Pradier[21] și care m-a izbit întotdeauna." * Victor Hugo și-a scris *Satirul* în trei sau patru dimineți de inspirație, dar, în genere, observația lui Flaubert e adevărată pentru majoritatea scriitorilor. Toți poeții clasici, împreună cu Rousseau și Chateaubriand, ar fi subscris la ea.

Balurile mascate ale imaginației, trebuitoare din cînd în cînd, și al căror loc îl stabilește atît de bine, își află sălașul chiar în corespondență. După ce s-a isprăvit munca de peste zi, acest trup mare și sedentar are nevoie de o reacție fizică. Se bălăcește, urlă, înoată în plin romantism. După o lectură a *Regelui Lear* ar vrea să-i piseze pe Corneille și pe Racine „într-o piuliță, apoi să zugrăvesc cu resturile lor pereții unui closet" **. Ceea ce nu-l împiedică să facă, la rece, elogiul lui Boileau. E destul de ciudat cum și-a păstrat stima pentru Boileau, pe cînd Racine era calul lui de bătaie. Iată care ar putea fi rațiunea, dacă putem găsi vreo rațiune în țipetele sale. Cînd îl compară instinctiv pe Racine cu Shakespeare, i se pare că teatrul lui Racine micșorează marile subiecte, că tragedia clasică ne oferă ceva meschin tocmai acolo unde așteptăm și dorim ceva sublim. Invers, arta lui Boileau i se pare că mărește subiectele mici, le duce, ca în *Strana*, pînă la maxima lor perfecțiune. La fel și Flaubert, scriind *Doamna Bovary*, socotește că nu există stil nobil și că romanul lui va arăta că „poezia e pur subiectivă, că nu există în literatură subiecte de artă frumoase în principiu și că Yvetot[22] face cît Constantinopolul" ***. Din ideea că nu există subiecte iese, într-adevăr, poezia lui Boileau ca și aceea a lui La Fontaine. *Poveștile* și *Fabulele*, care nu implică nici o invenție de subiect, *Strana*, care reduce subiectul la minimum, *Arta poetică*, în care forma literară nu iese din sine și se ia pe sine drept materie, ar corespunde destul de bine semnalmentelor operei pe care o visează Flaubert: „Ce mi se pare frumos, ce-aș vrea eu să fac, e o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care ar rezista de la sine prin forță interioară a stilului ei, ca pămîntul care, fără să stea pe pămînt, se menține în aer... Operele cele mai frumoase sînt cele ce au cît mai puțină materie“ *.

---

* *Corespondență*, t. III, p. 105. (N.a.)

** *Corespondență*, t. IV, p. 19. (N.a.)

*** *Corespondență*, t. III, p. 249. (N.a.)

Doamna Bovary nu e, așadar, punctul de pornire al unei prefaceri subite, al unui divorț complet al lui Flaubert de arta pe care o practicase pînă atunci, nici măcar al unei biruințe a voinței sale asupra temperamentului său. E rezultatul reflecțiilor unui artist despre natura și condițiile artei sale. Nu știu de ce iar îmi vine sub condei numele lui Carême. „Abia după ce l-am studiat pe Vitruvius[23] — scrie el într-una din lucrările sale — am înțeles măreția artei mele.“ Théophile Gautier, după ce a citit asta, a umblat amețit trei luni de zile, spunîndu-le tuturor : „Studiază-l pe Vitruvius dacă vrei să înțelegi măreția artei tale !“ Flaubert n-a făcut altceva. În nici una din lucrările sale de tinerețe nu dă impresia unui om încrezător în geniul lui, convins că febra i-a inspirat o capodoperă. Cum termină o lucrare și o recitește, o apreciază ca pe o lucrare de școlar. Excepție a făcut, o clipă, *Ispitirea*, dar nu s-a încrezut în propria-i judecată, s-a supus judecății lui Bouilhet și a lui Du Camp și a acceptat-o. Dar în timp ce scria își studia maeștrii și-și înțelegea măreția propriei arte. Își dădea seama ce erau arhitectura și compoziția, construcția unei cărți, a unei pagini, a unei fraze. A indicat în prima variantă din *Educația sentimentală*, la douăzeci și patru de ani, toate liniile directoare ale operei sale de la Croisset : e vorba de munca lui Jules[25] care e oarecum un dublu al autorului.

„Se consacră studierii lucrărilor ce aveau trăsături diferite de ale sale, un fel de a simți deosebit de al său și modalități stilistice străine de genul stilului său. Îi plăcea să descopere dezvoltarea unei personalități fertile, expansiunea unui sentiment puternic, care pătrunde natura exterioară, o însuflețește cu propria lui viață și o colorează cu propria lui nuanță. Dar își spuse că procedeul acesta cu totul subiectiv, oricît de măreț ar fi uneori, poate foarte bine să fie fals, pentru că e monoton, îngust, pentru că e incomplet, și caută de îndată diversitatea tonurilor, multiplicitatea tipurilor și formelor, deosebirea lor de amănunt, armonia lor de ansamblu.

---

* *Corespondență*, t. II, p. 345. (N. a.)

Înainte, fraza îi era lungă, vagă, umflată, prea bogată, plină de ornamente și de incrustături, cam leneșă la ambele capete ; vru să-i dea o întorsătură mai liberă și mai precisă, să o facă mai mlădioasă și mai puternică. Astfel trecea pe rînd de la o școală la alta, de la un sonet la un ditiramb, de la conturul sec al lui Montesquieu, tăios și lucitor ca oțelul, la trăsătura reliefată și fermă a lui Voltaire, pură ca un cristal, ascuțită ca un vîrf de pumnal, de la plenitudinea lui Jean-Jacques la unduirile lui Chateaubriand, de la strigătele școlii moderne la demna ținută a lui Ludovic al XIV-lea, de la naivitățile libertine ale lui Brantôme[25] la duritățile teologice ale lui d'Aubigné, de la zîmbetul reținut al lui Montaigne la rîsul clocotitor al lui Rabelais.

Ar fi vrut să reproducă ceva din seva Renașterii, cu parfumul antic pe care îl găsim în substratul gustului nou din proza limpede și sonoră a secolului al XVII-lea, să adauge precizia analitică a secolului al XVIII-lea, profunzimea lui psihologică și metoda lui, fără să se lipsească totuși de cuceririle artei moderne și păstrînd, bineînțeles, poezia epocii sale, pe care o simțea în alt chip și pe care o amplifica după nevoie.

Se apucă deci cu tot sufletul de acest mare studiu al stilului, observă nașterea ideii o dată cu forma în care ea se contopește, dezvoltările lor misterioase, paralele și potrivite una alteia, fuziune divină, în care spiritul, asimilîndu-și materia, o face eternă cum e el însuși.“ *

Singura deosebire e că în 1845 încă nu se simțea copt pentru această muncă a stilului, că încă nu-i acorda în viața lui locul exclusiv, că viața aceasta era tulburată de visuri și dorințe pentru care literatura nu era decît reziduul sau supapa de siguranță. O dată trecut de treizeci de ani, Flau-

---

* *Opere de tinerețe*, t. III, p. 257. (N. a.)

bert s-a potolit sau s-a resemnat. Călătoria din Orient l-a făcut să simtă iluzia mutării.

O que le monde est grand à la clarté des lampes !
Aux yeux du souvenir, que le monde est petit ![26]

Primele lui opere, și mai ales *Sfîntul Anton,* erau scrise sub lumina măritoare a lămpilor. Ochii amintirii i-au schimbat optica. Știe că lumea e mică. Se consacră observării și exprimării acestei micimi. Ca La Bruyère și ca pictorii olandezi, descoperă în această lume mică o materie consubstanțială perfecțiunii stilului.

Și munca aceasta e pentru el, ca și pentru noi, tot atît de frumoasă și de îmbătătoare, ba chiar mai frumoasă și mai îmbătătoare, cînd scrie *Doamna Bovary* decît cînd scrie *Sfîntul Anton.* Nu trebuie să abuzăm de imaginile birocratului și ale ocnașului. E chiar absurd să le întrebuințăm. Una singură ar fi potrivită : aceea a preotului sau, mai curînd, a călugărului și a misticului, care l-a obsedat și pe Baudelaire[27]. În limbajul misticilor își exprimă Flaubert în chipul cel mai sincer și mai direct linia, mișcarea, sensul muncii sale. Literatura e arta jertfelor și, înainte de toate, a unei jertfiri de sine. Dar printr-o asemenea jertfire ajungi să-l stăpînești pe Dumnezeu. „Oare o viață de artist sau mai curînd o operă de artă pe care trebuie să o îndeplinești nu e ca un munte înalt pe care trebuie să-l urci ? Călătorie dură, care cere o voință înverșunată. Mai întîi, zărești de jos o creastă înaltă ; strălucește pură în ceruri, te înfioară prin înălțime ! și te cheamă totuși, tocmai de aceea. Pornești la drum, dar cu fiecare platou al ascensiunii piscul se mărește, orizontul dă îndărăt, treci prin prăpăstii, amețeli și descurajări, se face frig ! Și veșnicul crivăț al ținuturilor înalte îți desprinde în goana lui și cea din urmă zdreanță a veșmîntului ; pămîntul e pierdut pentru totdeauna și ținta, fără îndoială, nu va fi niciodată atinsă. E ceasul la care îți socotești oboselile, în care-ți privești cu spaimă pielea plesnită de ger. Nu-ți mai rămîne nimic, decît o rîvnă nepotolită de a urca mai sus, de a sfîrși, de a muri. Cîteodată, totuși, vine din cer o pală de vînt și-ți dezvăluie în fața ochilor orbiți perfecțiuni nenumărate, infinite, minunate. La 20 000 de picioare sub tine zărești oameni, o briză olimpică ne umple plămînii uriași și ți se pare că ești un colos al cărui piedestal e lumea întreagă. Apoi ceața se lasă din nou și mergi mai departe dibuind, orbecăind, rupîndu-ți unghiile în stînci și plîngînd de singurătate. Nu-i nimic! Să murim în zăpezi, în alba durere a dorinței noastre, în murmurul torentelor spiritului și cu fața întoarsă spre soare."

Dar dacă *Doamna Bovary* nu e o ruptură a lui Flaubert cu trecutul lui, e mai degrabă, cum el însuși a lăsat să se înțeleagă, o ruptură a lui Flaubert cu literatura personală, o trecere de la personal la obiectiv? Firește, dintr-un punct de vedere, subiectul și elaborarea romanului au fost concepute de Flaubert ca un mijloc de a evada din sine, ca un exercițiu de obiectivitate și de artă pură, nu încape îndoială. „Cărțile pe care am ambiția să le fac, îndeosebi, sînt tocmai acelea pentru care am cele mai puține mijloace. *Bovary* va fi fost, în acest sens, un nemaiauzit tur de forță și de care numai eu îmi voi da seama: subiect, personaje etc., într-adevăr totul e dinafara mea; asta va trebui să mă îndemne să fac un mare pas mai departe! Scriind cartea asta, sînt ca un om care ar cînta la pian cu ghiulele de plumb la fiecare deget. Dar și cînd îmi voi cunoaște digitația..." * Flaubert subînțelege aici comparația dintre *Doamna Bovary* și operele lui anterioare, extrase din el însuși și avînd înfățișarea de autobiografii sau de confesiuni. Dar *Doamna Bovary* nu era prima lui lucrare de literatură zisă impersonală. Fără să vorbim de drama lui de tinerețe, despre *Loys XI*[26], *Peste cîmpuri și prundișuri* era, înainte de toate, un exercițiu de descriere, iar prima *Ispitire* are în orice caz un aspect de operă obiectivă. Adevărul e că Flaubert simțea de cîtiva ani că o autobiografie ca *Memoriile unui nebun* sau ca *Noiembrie*, ori o semiautobiografie ca prima *Educație*, erau formule prea facile și că trebuia fie să renunțe la scris, fie să-și caute drumul în altă parte.

Ca să fii în stare să-ți extragi la nesfîrșit din propriu-ți suflet opere de artă vii, trebuie să fii înzestrat cu geniu liric.

---

* *Corespondență*, t. III, p. 3. (N. a.)

Doar un liric, un Byron, un Lamartine, un Hugo vor putea rămîne originali și puternici expunîndu-se neîncetat pe ei înșiși. Chiar un liric al prozei n-o poate face decît cu greu și cu conștiința încărcată : în mare parte, e și soarta eșuată pe care parcă și-o duc Rousseau și Chateaubriand. Dar dacă amîndoi și-au realizat sub formă de autobiografie cea mai vie capodoperă, e pentru că mai întîi au încercat alte destine literare. Afară de cazul cînd nu scrie decît o singură carte, ca Saint-Simon — *Memoriile* sau Amiel — *Jurnalul,* adică afară de cazul cînd nu e un scriitor de carieră, nimeni nu se va opri la autobiografie. Ea nu va fi niciodată decît o etapă a tinereții sau un compromis al bătrîneții.

Și totuși, cine ar putea spune unde începe și unde se isprăvește ea ? De ce relevă critica de azi cu atîta zgomot și ironie erorile voluntare din *Confesiuni,* din *Memoriile de dincolo de mormînt,* din *Confidențe,* din *Acte și cuvinte ?* Oare Rousseau, Chateaubriand, Lamartine, Hugo au fost mincinoși ? Nu. Sînt oameni și, mai ales, sînt artiști. În orice confesiune se află ceva dintr-un roman. Și ar fi interesant de reperat și de măsurat pantele psihologice prin care orice confesiune devine inevitabil un roman. Dar sînt și alte pante (și uneori aceleași) pe care orice roman devine mai mult sau mai puțin o confesiune. Un romancier, un autor dramatic își scot toate personajele din unghere inconștiente ale lor înșiși, din virtualitățile lor interioare treptat întunecate de necesitățile optării și ale actului vital, și în care arta romanului și a teatrului face săpături ca pe locul unui oraș îngropat.

După cum și-a romanțat totdeauna fragmentele de autobiografie, după cum n-a putut niciodată să vorbească despre sine — mai ales în fața unor oameni ca frații Goncourt sau Taine, care-i culegeau cuvintele în scris — fără să exagereze, să deformeze, să născocească, să mistifice — tot astfel, și invers, Flaubert n-a făcut nici un roman impersonal și obiectiv fără să introducă în el fragmente din sine însuși, fără să se introducă pe sine și poate chiar într-un chip mai complet și mai adînc decît s-ar fi expus printr-o confesiune voită. El nu se înșela și nu-și înșela interlocutoarea cînd spunea : „Doamna Bovary sînt eu“.

Romanul corespunde la el cu o perioadă de reculegere, de critică și de clarviziune. „Înclin mult spre critică ; romanul pe care-l scriu îmi ascute facultatea asta pentru că e o operă mai ales de critică sau, mai bine zis, de anatomie.“ Critică și anatomie interioară. Facultatea de a se privi pe sine cu simțul comicului și al grotescului o avea de mult Flaubert. Din ea se naște personajul Băiatului. Ea se vădește în primele lui romane personale. Cînd la 17 ani, în *Memoriile unui nebun,* Flaubert scria sincer : „Sufletul meu își ia zborul spre veșnicie și nemărginire și plutește pe oceanul îndoielii“, fiți siguri că se afla încă de pe atunci în inconștientul lui un personaj analog Băiatului, care-i culegea cuvintele de acest fel ca să i le facă grotești și ca să îmbogățească, cîndva, cu ele, discursul consilierului de la prefectură. În 1846, scrie : „Ieri a fost botezul nepoatei mele. Copilul, cei de față, eu, chiar preotul care abia își terminase masa și era aprins la obraz, nimeni dintre noi nu înțelegea ce făcea. Contemplînd toate aceste simboluri, pentru noi neînsemnate, aveam impresia că asist la cine știe ce ceremonie a unei religii depărtate, ivită de sub pulberea vremurilor. Era ceva atît de simplu și atît de cunoscut, și totuși nu-mi reveneam din uimire. Preotul mormăia cu mare iuțeală o latinească pe care nu o pricepea ; noi, ceilalți, nu ascultam ; copilul își ținea căpșorul gol sub apa ce i se turna deasupra ; lumînarea ardea și dascălul răspundea *Amin*. Neîndoielnic, cele mai inteligente erau pietrele, care pricepuseră cîndva toate astea și poate mai păstrau în ele o amintire a lor“ *. Iată starea de spirit în care scrie *Doamna Bovary ;* e cu adevărat botezul ideii lui de roman și al ideii întregului roman realist care va ieși din el și va dura cincizeci de ani. În fața acestui preot mă gîndesc la Bournisien și la *Înmormîntarea din Ornans* [29]. Nu numai religia pare moartă în viziunea lui Flaubert, ci întreaga lume modernă care trebuie mai întîi să fie lovită de inexistență pentru a fi apoi regîndită în idee. De la religia prezentă, închipuită în minte ca fiind depărtată și ivită de sub pulberea vremurilor, Flaubert va trece firesc la religia autentic depărtată și realmente ivită de sub pulberea vremii, adică de la *Doamna Bovary* la *Salammbô*. Ambele opere comunică în ideea pietrelor care pricepuseră cîndva toate astea și cărora le devine consubstanțial spiritul descriptiv, evocator, ironic și rece al romancierului. Uimirea din care nu-și putea reveni e un principiu al artei, cum e și un principiu al științei.

---

* *Corespondență,* t. I, p. 202. (N. a.)

Am găsi ceva cu totul asemănător în originea lui *Don Quijote*. Și comparația dintre *Doamna Bovary* și *Don Quijote* este tocmai una dintre acelea care i se impun criticului, iar Flaubert, cîtă vreme își scria romanul, îl citea mereu, numindu-l cartea cărților : „Ceea ce e miraculos în *Don Quijote*, spune el, e absența artei și perpetua fuziune a iluziei cu realitatea, din care rezultă o carte atît de comică și atît de poetică totodată“ *. Absență a artei ce nu poate fi realizată decît printr-o capodoperă a artei, fuziune a comicului cu poeticul ce era implicată în întreaga ființă lăuntrică a lui Flaubert și căreia îi căuta din copilărie expresia literară. Comicul și poeticul erau pentru el un fel de text bilingv, traducînd aceeași realitate. „Grotescul trist, scria el în 1846, cu zece ani înainte de *Doamna Bovary*, are pentru mine un farmec unic ; corespunde nevoilor intime ale firii mele caraghios de amare. Nu mă face să rîd, ci să visez îndelung. Îl surprind oriunde se găsește și îmi dau seama că îl port în mine ca toată lumea. Iată de ce îmi place să analizez ; e un studiu care mă distrează. Ceea ce mă împiedică să mă iau în serios, deși sînt de felul meu destul de grav, e că îmi apar foarte ridicol, nu cu ridicolul relativ al comicului teatral, ci cu ridicolul intrinsec vieții înseși și care se vădește în cea mai simplă acțiune sau în cel mai obișnuit gest. De pildă, niciodată nu mă rad fără să-mi vină a rîde, atît mi se pare de tîmpit că fac așa ceva.“ Acest comic e de altfel tot atît de relativ ca și comicul teatral, iar specia lui e aceeași. Viața nu i se pare comică lui Flaubert decît pentru că o vede imediat sub aspectul ei de automatism. Bărbieritul e tîmpit și comic pentru că e o acțiune zilnică și mecanică. Dar el știe asta, pe cînd tot ce e exact previzibil în individul uman devine comic în măsura în care cel ce o spune sau o face ignoră că era prevăzută. *Dicționarul ideilor primite,* clădit de Flaubert cu atîta voie bună, e dicționarul clișeelor pe care un burghez le va profera neapărat în cutare situații date. Or, *Doamna Bovary,* ca și *Don Quijote*, constă în a încorpora acest automatism în viața operei de artă. Emma Bovary sau Homais, Don Quijote sau Sancho, ce-s ? Ceva de un grotesc sau de un ridicol trist care te face să visezi, să gîndești. „Ar trebui ca după ce l-ai citit, spunea Flaubert despre *Dicționarul* lui, să nu mai îndrăznești să vorbești de teama de a nu spune un cuvînt ce se găsește într-însul." La fel, ne-am putea închipui o sumă de romane de tipul *Doamnei Bovary,* care ar îmbrățișa toate tipurile umane și după lectura cărora n-am mai îndrăzni să mai trăim de teama de a nu trăi una din viețile al căror automatism funcționează acolo, reliefîndu-i ridicolul. Adevărata originalitate și nefericirea caracterului lui Flaubert au fost că vedea totdeauna lumea sub acest unghi și, prin urmare, avea în el o *Doamnă Bovary* virtuală ca produs sau ca operă a temperamentului său.

---

* *Corespondență*, t. I, p. 53. (N. a.)

Și Flaubert nu se exceptează pe sine din acest comic grotesc. Prima ființă ridicolă pe care o întîlnește zi de zi e el însuși, dimineața, bărbierindu-se. Dispoziție admirabilă pentru a introduce în grotesc lirismul, adică eul, și chiar mila, adevărată milă, schopenhaueriană, căci nu compătimești decît mizeriile pe care le împărtășești, nu simpatizezi decît cu ființa care ești tu însuți. *Tat twam asi. „Doamna Bovary sînt eu."* Evident, gîndindu-se la *Bovary* a scris el : „Cu cît simți mai puțin un lucru cu atît ești mai în stare să-l exprimi așa cum e el, dar trebuie să ai facultatea să ți-l faci simțit" *. Iar pentru a avea această facultate trebuie să-l fi simțit, dacă nu formal, măcar eminamente. „Mi-am avut și eu epoca nervoasă, epoca sentimentală, și-i mai port și acum urmele pe piept, ca un ocnaș. Cu mîna mea arsă, am dreptul acum să scriu despre natura focului. Tu m-ai cunoscut cînd perioada aceasta tocmai se încheiase și ajunsesem la bărbăție, dar înainte de asta, pe vremuri, am crezut în realitatea unei poezii a vieţii, a unei frumuseţi plastice a pasiunilor.“ Tripla transpunere, a unui trecut trăit într-un prezent viu, a unei sensibilităţi de artist într-o sensibilitate burgheză, a unui bărbat într-o femeie, va păstra în romanul din 1857 echilibrul dintre impersonalitate şi personalitate, va anula cusururile şi va rotunji muchiile uneia ca şi ale celeilalte.

---

* *Corespondență,* t. II, p. 463. (N. a.)

Aşa trebuie să fie înţelese şi situate butadele lui Flaubert (gîndindu-ne că sînt scrise în momentele de proastă dispoziţie din timpul nopţii, după opt ore de muncă la fraze) : „Un suflet se măsoară după dimensiunea dorinţei sale, cum judeci dinainte o catedrală după înălţimea clopotniţei ei — şi de aceea urăsc poezia burgheză, arta domestică, deşi o practic şi eu, dar e pentru ultima oară, şi mă scîrbeşte. Cartea asta, toată numai calcule şi viclenii stilistice, nu-i din sîngele meu, nu o port în măruntaiele mele, simt că e ceva voit, artificial. Va fi, poate, o performanţă pe care-o vor admira anumiţi oameni (puţini). Alţii vor găsi în ea unele adevăruri de amănunt şi de observaţie. Dar aer ! aer ! Întorsăturile ample, perioadele largi şi pline desfăşurîndu-se ca nişte fluvii, multiplicitatea metaforelor, marile izbucniri ale stilului, în sfîrşit tot ce-mi place mie, nu se vor găsi acolo ; poate doar voi ieşi din ea pregătit să scriu mai tîrziu altceva.“ Niciodată n-a bovarizat Flaubert atît de mult ca în momentul cînd şi-a defăimat astfel subiectul. Dacă „un suflet se măsoară după dimensiunea dorinţei sale“, Emma ne apare foarte mare. Şi ea urăşte poezia burgheză şi arta domestică, ceea ce e, pentru ea, tocmai gospodărirea casei sale. E căsătorită cu Charles cum e Flaubert cu subiectul ce-l „scîrbeşte“. Iar strigătul ei, pe care-l scoate cînd e cu Rodolphe, e însuşi strigătul lui Flaubert : Aer ! „Adesea, din vîrful unui munte zăreau dintr-o dată cîte o cetate splendidă, cu domuri, cu poduri, cu corăbii, cu păduri de lămîi...“ Iar iluzia lui Flaubert e şi iluzia Emmei : „Întorsăturile ample, perioadele largi şi pline desfăşurîndu-se ca nişte fluvii“. Şi tocmai acestor întorsături şi perioade pe care le întrevede în viitor, le va întoarce spatele : vor fi mai puţine în *Salammbô* decît în *Doamna Bovary*, mai puţine în *Educaţie* decît în *Salammbô* şi de loc în *Bouvard*.

Dar să nu ne lăsăm înşelaţi de gemetele lui nocturne. Flaubert e marele cîrtitor al Marii Armate literare. Soldaţii cei mai buni strigă de şapte ori pe zi: „Deşcă!" şi „Ce porcărie de slujbă!" Nu poţi scrie o carte ca *Doamna Bovary*, fără fervoare şi fără credinţă. Flaubert şi-a dat seama de noutatea şi de frumuseţea subiectului său — şi că pusese mîna pe un *Don Quijote* modern. Să-l credem mai curînd cînd scrie: „Toată valoarea cărţii mele, dacă are vreuna, va fi că a ştiut să umble drept pe un fir de păr, suspendată deasupra dublei prăpăstii a lirismului şi a vulgarului (pe care vreau să le contopesc într-o analiză narativă). Cînd mă gîndesc la ce-ar putea fi asta, mă apucă ameţeala, dar cînd mă gîndesc după aceea că mie mi se încredinţează atîta frumuseţe, am crampe de spaimă, că-mi vine să fug, să mă ascund oriunde".

Aşa încît n-ar fi poate prea paradoxal să vedem în *Doamna Bovary*, ca şi în *Educaţia sentimentală*, opere mai adevărat şi mai profund personale, dezvăluiri mai complete, mai bogate, mai expresive ale sufletului lui Flaubert decît *Memoriile unui nebun*, sau *Noiembrie*. Autobiografia, care la prima vedere pare genul cel mai sincer, e poate cel mai fals. A te povesti înseamnă a te fragmenta, a-ţi pune în operă numai partea din tine însuţi pe care ţi-o cunoşti, aceea care ajunge la nivelul conştiinţei — şi nici măcar la o conştiinţă individuală, sinceră, ci la o conştiinţă în întregime socială, alterată de conformism, vanitate şi minciună. *Memoriile de dincolo de mormînt* (cu excepţia amintirilor din copilărie) constituie una dintre cele mai frumoase opere ale lui Chateaubriand numai acolo unde Chateaubriand are bunul-gust de a vorbi nu despre el însuşi, ci despre vremea lui, despre peisajele sau despre oamenii pe care i-a văzut. Dacă în *Eseuri* nu s-ar fi aflat decît dezvoltarea celor treizeci de pagini risipite de pură autobiografie pe care Montaigne le-a presărat de-a lungul ei, cartea lui ar fi însemnat mai puţin. Au fost de ajuns pentru ca obrazul grav al secolului al XVII-lea să se întoarcă de la el. Autobiografia este arta acelora ce nu sînt artişti, romanul acelora ce nu sînt romancieri. Şi a fi artist sau romancier înseamnă a avea în mînă lampa de miner ce-i îngăduie omului să meargă dincolo de conștiința lui clară ca să caute comorile obscure ale memoriei și ale virtualităților sale. A scrie o autobiografie înseamnă a te mărgini la unitatea ta artificială ; a face o operă de artă, a crea personajele unui roman înseamnă a te simți în multiplicitatea ta profundă.

Flaubert a gemut, poate, născînd ; dar, ca să ajungă la capodopera unică, la *Doamna Bovary*, îi era neapărat necesar să scoată personajele din el însuși și să le trăiască. Emma e, desigur, opera sfinției-sale părintelui Cruchard, duhovnicul de la *Doamnele Dezamăgirii*, pe care Flaubert voia să-l înfățișeze în anii bătrîneții ; Homais coboară în linie dreaptă din Băiatul, pe care Flaubert, copil, se obișnuise să-l trăiască, căruia îi împrumuta corpul și vocea lui. Astfel, Cervantes a fost Don Quijote și Sancho totodată. Și chiar ceasul de luciditate și de stăpînire de sine la care a ajuns Flaubert, după încercări și călătorii, amestecul de lirism și de ironie care dă tonul operei sale, le puteți vedea redate și transpuse în tînărul Léon : „Avea să ajungă secretar șef ; era timpul să fie serios. Așa că renunță la flaut, la sentimentele exaltate, la imaginație, căci orice burghez, în înflăcărarea tinereții sale, măcar o zi, o clipă, s-a crezut în stare de pasiuni uriașe, de fapte mărețe. Cel mai mediocru libertin a visat sultane, orice notar poartă în el rămășițele unui poet". *Doamna Bovary* este inventarul acestor rămășițe, lichidarea sultanelor, realizată de un notar prevenit, cu o luciditate și cu un bun-simț de normand. Natura lirică pe care o purta în sine, Flaubert și-a etalat-o în față, ca să o utilizeze, să o dividă, să o explice, să o pună în valoare prin contrarii. A fost el însuși Emma Bovary și Homais, Rodolphe și Léon. Și mai departe decît secretarul șef Léon, în lichidarea lirismului, se află ipostaza limită a artistului, perceptorul Binet care strunjește inele pentru șervete așa cum Flaubert face romane, își omoară și el viața între patru pereți. De aici înainte, inelele pentru șervete devin în *Corespondența* lui Flaubert ca un fel de arme vorbitoare ale muncii sale.

Una din ipostazele lui se află, prin Binet, la o extremitate a romanului, dar la cealaltă extremitate se află o ipostază cu totul lirică, se află iubirea Emmei care, în ceasurile ei bune, împărtășește marea flacără eternă și sacră a Elenei, Arcipiadei și Taisei, ce-au fost mlădițe consîngene[30]. Flaubert nu-și simte în piept doar un suflet de Binet, ci și un suflet de mare făptură divină, ca Centaurul lui Maurice de Guérin[31], în crupa căruia Amor străbate pădurile Oebaliei : „Astăzi, de pildă, bărbat și femeie laolaltă, amant și totodată amantă, m-am plimbat călare prin pădure, într-o după-amiază de toamnă, sub frunzele galbene, și eram caii, frunzele, vîntul, cuvintele rostite și soarele roșu care le pleca pleoapele scăldate de dragoste“. Și după-amiaza de dragoste a lui Rodolphe și a Emmei e într-adevăr simțită, gîndită și redată ca o simfonie. Iar Flaubert a mers și mai departe în această artă. El spune despre scena sfatului agricol : „Dacă vreodată efectele unei simfonii pot fi transpuse într-o carte, acolo se va întîmpla. Trebuie ca totul să vuiască prin ansamblu, să se audă în același timp muget de tauri, șoapte de dragoste și fraze de vechili“.

Simfonia, astfel înțeleasă, e într-adevăr în profunzimea și la suprafața acestei arte, dar ea însăși e constituită din simple elemente. Elementul ei e cuplul, cuplu consonant sau cuplu disonant. Ajungem cu aceasta, poate, la natura fundamentală a lui Flaubert, aceea care îi impunea subiectul *Doamnei Bovary* și totodată modul de a-l trata. Vom înțelege mai bine trecînd de la metafora auditivă la metafora vizuală, spunînd că viziunea, văzul propriu lui Flaubert, nu e văzul binocular (cu excepția chiorilor din naștere, așa e orice văz), ci deplina logică artistică a văzului binocular.

Felul lui de a simți și a gîndi constă în a surprinde, ca și cum ar fi asociate în cupluri, contrariile, extremele aceluiași gen, și în a alcătui, din aceste extreme ale unui gen, din aceste două imagini plane o imagine în relief. Și iată exemple :

„Niciodată n-am putut vedea trecînd pe sub felinare o femeie decoltată, pe ploaie, fără să-mi bată inima, tot așa cum sutanele călugărilor cu cingătorile lor înnodate îmi măgulesc nu știu ce unghere ascetice și adînci ale sufletului.“ Prostituția și ascetismul sihastru se cheamă și se întregesc reciproc, ca să formeze o existență intelectuală, aerisită și amplă ; una îi amintește de cealaltă, una îi trezește nostalgia celeilalte, una nu-și capătă întreaga puritate și frumusețe de idee pură decît din punctul de vedere al celeilalte.

La douăzeci de ani, în 1841, scria din Genova, vorbind despre bisericile italiene : „Trebuie să fie plăcut să iubești acolo, seara, ascuns în spatele confesionalelor, la ceasul cînd se aprind lămpile, dar toate astea nu-s făcute pentru noi, noi sîntem făcuți să le simțim, să le exprimăm, și nu să le avem“. Posesia suprimă unul dintre cei doi factori ai viziunii. Artistul poate să creeze cu imaginația lui toate elementele posesiei și, în plus, să le vadă din punctul de vedere al imaginației, dar contrariul nu-i adevărat, nu poți crea imaginația prin posesie sau ai imagina în actul posedării tocmai contrariul a ceea ce posezi. Omul nu-și poate imagina ceea ce posedă, pe cînd artistul posedă ceea ce își imaginează și, în același timp, păstrează prospețimea imaginației.

Intrînd în Iaffa, spune el, „am simțit în nări în același timp mirosul lămîilor și cel al cadavrelor ; cimitirul dezvăluie vederii scheletele pe jumătate putrede, pe cînd arbuștii verzi își legănau peste capetele noastre fructele aurite. Oare nu-ți dai seama că poezia aceasta e completă și că e marea sinteză ? Toate poftele imaginației și ale gîndirii totodată se potolesc prin ea ; nu lasă nimic în urma ei, dar oamenii de gust, oamenii cu floricele, cu purificări, cu iluzii... schimbă, răscolesc, transportă, și se pretind clasici, nenorociți !“ Trecem acum clar de la ideea viziunii binoculare la ideea simfoniei care se trage din ea prin îmbogățire și justificare. Două imagini contrastante se explică și se completează reciproc. A le înțelege și a le reda pe amîndouă, pe una prin cealaltă, e singurul mijloc, pentru artă, de a exprima în profunzime o realitate trainică : falsul gust clasic rămîne într-un spațiu cu două dimensiuni. Călătoria din Orient era de altfel pentru Flaubert spațiul binecuvîntat al acestei viziuni binoculare, alcătuit din două elemente : Orientul pe care-l vedea și Normandia pe care o visa (după cum în Normandia visase Orientul, iar *Doamna*

Bovary prindea viață în inconștientul lui. Prindea viață cînd vedea în ființele Orientului „sentimentul fatalității care le copleșește“ și cînd secretul Orientului i se dezvăluia ca fiind „o imensă plictiseală care devorează totul“. *Doamna Bovary* e o Veneră prinsă cu totul de prada ei din satul normand și singura vorbă adîncă a lui Charles Bovary : „Fatalitatea-i de vină“ îi pune operei pecetea finală a Orientului în care a fost concepută.

Și iată acum, în această lumină, adevăratul chip al *Doamnei Bovary :* „Sînt astfel o mulțime de subiecte ce mă plictisesc deopotrivă, de orice capăt le-aș apuca. De pildă, Voltaire, magnetismul, Napoleon, revoluția, catolicismul etc..., fie că se vorbește de bine, fie că se vorbește de rău despre ele, pe mine mă zgîndăre la fel. A trage concluzii, mi se pare, cel mai adesea, un act prostesc. Ar trebui să-i tratăm pe oameni ca pe mastodonți sau crocodili... Se înfurie cineva în legătură cu cornul unora sau al altora ?“ Poate că există o concluzie, chiar socială, în *Doamna Bovary :* eliminarea inadaptaților, biruința lui Homais. Dar totul se petrece ca și cum, toate subiectele plictisindu-l pe Flaubert, de orice capăt le-ar apuca, el ar ști să le apuce dintr-o dată de ambele capete, astfel încît unul l-ar anula pe celălalt și în același timp l-ar scoate în evidență : Doamna Bovary nu merge fără Homais, nici Homais fără Bournisien. Mereu imaginea binoculară.

În felul acesta, e ușor de înțeles că Flaubert și-a găsit prin *Doamna Bovary* subiectul lui și al provinciei franceze în secolul al XIX-lea, precum Cervantes, prin *Don Quijote,* la care trebuie mereu să ne întoarcem în privința aceasta, și-a găsit subiectul lui și al Spaniei din secolul al XVI-lea. Acest grad de maturitate și de perfecțiune, acest *optimum* ocupă o creastă îngustă între două versante. De o parte, trebuia ca subiectul să mai țină de autor, să exprime fragmente din el însuși, să fie în felul lui o confesiune. De cealaltă parte, trebuia ca autorul să nu poată fi recunoscut în personajele sale, ca acestea să fie destul de desprinse de el, destul de ostile firii lui ca să-și dobîndească întreaga trainicie necesară şi, după expresia lui Taine, cordonul ombilical să fie bine tăiat. „Ce creaţie săracă e Figaro pe lîngă Sancho! — spune Flaubert. Ce bine ni-l închipuim pe măgarul lui, mîncînd ceapă crudă şi îmboldindu-şi din călcîie mîrţoaga pe cînd discută cu stăpînul! Ce bine vedem drumurile Spaniei ce nu-s nicăieri descrise! Dar Figaro unde-i? La Comedia Franceză.“ * Flaubert a devenit artistul *Doamnei Bovary* în ziua cînd, dînd deoparte chipurile de Figaro pe care le desena din tinereţe, a început să picteze chipuri de Sancho. Critic şi artist, el se situează astfel la o răscruce sau, dacă vreţi, în foişorul esteticii eterne.

---

* *Corespondenţă*, t. III, p. 343. (N. a.)

Concluzie

E poate cam artificial să-l considerăm pe Flaubert, după formula curentă, ca pe un fel de Hermes cu o față romantică și cu o alta realistă. Dacă-i lăsăm deoparte pe scriitorii din secolul al XIX-lea care au urmat tradiția secolului al XVIII-lea, îi vedem pe toți ceilalți îmbinînd, în proporții diferite, romantismul cu realismul. D. Pellisier a scris o carte despre *Realismul romanticilor*[1]. S-ar putea scrie ușor o alta despre romantismul realiștilor. Hugo, Gautier, Baudelaire sînt romantici și realiști totodată. Zola a fost totdeauna pasat de la o rachetă la cealaltă. Și am văzut cum simbolismul, piscul extrem al romantismului, simpatiza, într-un clan ce merge de la Huysmans pînă la Gourmont, cu naturalismul integral al cărui Mallarmé ar fi fost Thyébaut, dacă acesta ar fi publicat ceva.

Realitatea este că romantismul și realismul se împărtășesc adesea reciproc într-un anumit punct, au o acropolă comună și anume starea de dispreț sau de ironie a scriitorului față de societate. Și unul și celălalt l-au avut drept dușman pe burghez, într-o vreme cînd societatea activă, reală și trainică era alcătuită din clasele mijlocii. Literatura s-ar făuri, așadar, în luptă cu formele sociale care i-au dat naștere, dacă, pe de altă parte, secolele al XVII-lea și al XVIII-lea nu s-ar fi prelungit oarecum printr-un Stendhal sau Sainte-Beuve, dacă n-ar fi existat Balzac și dacă ponderea unei situații sau a unei naturi burgheze, la Flaubert ca și la Hugo, n-ar fi restabilit oarecum echilibrul.

Trebuie să înțelegem deci termenii de luptă și de burghez într-un sens oarecum teoretic și livresc. Să nu uităm de pietrele pe care totuși le-au pus marii romantici la temelia construcției sociale. Să recunoaștem arbitrarul cu care trebuie să stabilim, ca pe o punte provizorie peste care să poată trece o idee, o analogie între entuziasmul revoluționar la Lamartine, voința de dreptate socială la Hugo, revendicarea drepturilor poetului la Vigny, proclamarea drepturilor pasiunii la George Sand, apoteoza drepturilor artistului la Gautier. Nu-i mai puțin adevărat că, prin natura lor, romanticul și fratele său realistul sînt oameni ce protestează împotriva a ceva și trăiesc împotriva cuiva.

Am văzut că încă Flaubert tatăl era un *„m-au-tras-pe-sfoară“* și că la Spitalul din Rouen se cam trăia în dușmănie cu medicii din Paris. Flaubert, sintetizînd în faptul și în cuvîntul de *burghez* întreaga lui epocă, gravitează toată viața în jurul burghezului ca un satelit în jurul planetei sale. Dacă n-ar fi avut dușmanii lui, timpul lui și o lume de criticat, spune cu aproximație Nietzsche, Schopenhauer n-ar fi devenit pesimist, căci nu era. Dacă n-ar fi trăit împotriva cuiva, oare Flaubert ar fi trăit ? „Astă-seară sînt atît de frînt, că nici nu pot ține tocul în mînă — asta din cauza enervării pe care mi-a pricinuit-o vederea unui burghez. Burghezul îmi ajunge de nesuferit, fizicește. Îmi vine să urlu numai cînd îl văd.“ Se spune că, dacă Flaubert și Gautier îl luau în discuție pe burghez, trebuiau, pînă la urmă, să-și schimbe cămășile. Rareori a fost burghezul înălțat atît de sus. „Iată ce mă mai susține, ura pentru burghezi. Degeaba nu-i văd, e totuna, cînd mă gîndesc la ei, îmi vine să sar în sus !“ El sare asemenea clovnului lui Banville, adică pînă la stele, acolo unde diavolul îl duce pe Sfîntul Anton. Și imaginea nu-i a mea, deoarece citesc în *Jurnalul* fraților Goncourt că ei nu se duceau decît la circ, ca să vadă oameni ce-și primejduiesc viața, „ca și cum acești oameni ar fi din rasa noastră, iar noi toți, capete luminate, istorici, filozofi, am sări eroic de dragul acestui imbecil de public“ *.

Flaubert a avut puterea neobișnuită de a voi să ignore publicul și de a-și face acrobațiile ca jonglerul de la Notre-Dame [2], numai pentru dumnezeul pe care-l purta în sine. „Bouilhet, care prea se gîndește la public și care ar vrea să placă tuturor, rămînînd el însuși, face atît de bine, încît nu mai face nimic. Șovăie, plutește, se roade. Toate astea vin din iremediabila lui păcătoșenie. Nu trebuie niciodată să te gîndești la public — cel puțin în ceea ce mă privește.“ Să nu te gîndești la public, în același sens în care nu te gîndești la tine însuți, în care nu te gîndești decît la dumnezeul tău ; să faci opere care te sleiesc, dar pe care simți că *trebuie* să le faci, pentru că datoria artei e o *datorie...* Călugărul acesta contemplator și-a dat seama într-o bună zi că, în mînăstirea în care lucrează spre slava lui Dumnezeu, e încă departe de fratele bucătar. „Zilele acestea am citit ceva frumos și anume viața lui Carême bucătarul ; e ceva măreț ca existență a unui artist entuziast ; ar putea fi rîvnită de mulți poeți. Iată vorbele lui : cum i se spunea să se îngrijească de sănătate și să lucreze mai puțin, el răspunde : *cărbunele ne omoară, dar nu-i nimic, mai puține zile și mai multă glorie* *.“ Ceva mai tîrziu, o învățătură de același gen o primește de la bucătăreasa lui : „Fata asta de douăzeci și cinci de ani nu știa că Ludovic-Filip nu mai e regele Franței (în 1853), nici că fusese o republică etc. Toate astea nu o privesc pe ea (textual !), iar eu mă socotesc om inteligent ! Dar nu-s decît un întreit imbecil, ar trebui să fim ca femeia asta“ **.

---

* *Jurnal,* t. I, p. 291. (N. a.)

Carême se afla într-o poziție mai bună decît Flaubert pentru a-și vădi perfecțiunea artei sale în fața unui public de elită, pentru a gusta, cînd d. de Talleyrand și oaspeții săi îl felicitau, toată plenitudinea triumfului, fără ca cea mai măruntă frunză boțită de dafin să-l stingherească în patul lui de glorie. Publicul (atît corpul lui cît și critica, adică, să spunem, capul lui) a fost pentru Flaubert o groaznică stîncă a lui Sisif pe care trebuie să o miști din loc pînă te zdrobește. Asta l-a ajutat să-și facă o viață poate nu fericită („Te-ai gîndit vreodată la tristețea existenței mele și la voința ce-mi trebuie ca să o trăiesc ?“) dar neîndoielnic dramatică și să-i dea gloria de a fi jucat pe scena lui interioară — sau de a fi lăsat să se joace— una dintre cele mai complete și mai înalte tragedii ale artei.

---

* *Corespondență*, t. III, p. 86. (N. a.)

** *Corespondență*, t. III, p. 189. (N. a.)

Acest călugăr al artei a devenit patronul oamenilor de litere și ar putea fi cel al artiștilor, pentru că a pus în întregime problema : Cum poate cunoaște artistul mîntuirea, cum poate el ajunge la glorie ? Și iau aici cuvintele mîntuire și glorie în unicul și curatul lor înțeles teologic. Creștinismul ne spune că omul nu ajunge la acestea decît prin grația divină. Artistul, în ce-l privește, nu ajunge. Ajung, în locul lui, operele create de el. El poate realiza o capodoperă în afară de sine. Nu înseamnă că-și realizează viața ca o capodoperă. Dar poate să încerce. Și e frumos să încerce cu bărbăție, și nimeni n-a făcut-o ca Flaubert.

După cum toată opera lui Platon se învîrtește în jurul problemei „viața filozofului“, după cum opera misticilor are în centrul ei viața religioasă, toată prețioasa corespondență a lui Flaubert se referă la problema vieții literare. Aici literatura ajunge un fel de lucru în sine, ca filozofia sau ca religia, pe lîngă care nu există altceva. E, aici, un element nou. Gautier marchează poate punctul în care acesta se împreunează cu romantismul, dar Flaubert l-a stabilit pentru prima dată cu toată dezvoltarea și cu toate consecințele lui, i-a acordat pentru prima dată un loc central.

Nu e vorba de problema teoretică a artei pentru artă. E vorba de problema practică a vieții pentru artă, a vieții închinate artei, problemă ce se pune clipă de clipă în conștiința artistului, niciodată în chip simplu și deseori în chip tragic.

Căci inevitabil vine timpul să alegi între viața literară și celelalte forme ale vieții — politice, religioase, sociale, domestice. Nu poți să le duci pe toate deopotrivă, iar jertfele făcute celei dintîi ți se par pînă la urmă împovărătoare. Cînd în secolul al XIX-lea artistul, romantic sau realist, se declară în luptă cu mediul și cu societatea, oare să-i reproșăm lui o atitudine pe care nu i-o reproșăm filozofului și călugărului ? Ca și pentru aceștia din urmă, provocările și revendicările artistului nu sînt inspirate, de altfel, de motive meschine. „Se știe că, de fapt, Flaubert, ca și Bouilhet, ca și Renan, ca și Leconte de Lisle, ca și Gautier, ca și Baudelaire au fost oameni pe deplin cinstiți. Nimeni nu poate invoca o josnicie sau o venalitate a lor, o trădare, cea mai mică sustragere de la onoare sau de la delicatețea cea mai atentă. Dimpotrivă, ei au dat, fără spectaculozitate și fără zgomot, numeroase exemple de dezinteres, de credință, de devotament față de prieteni, de virtuți familiale.“ * Moralismul, arta în slujba binelui, constituie, dimpotrivă, pentru mulți scriitori, o școală de platitudine, de micime și de venalitate.

Dar Republica e frumoasă în epoca Imperiului. Viața literară apare în puritatea ei și în albeața ei de zăpadă imaculată în epoca paginii albe și a manuscriselor. O dată cu operele, cu faima, cu gloria, apar ispitele, demonii zilei și ai serii. „De aceea au pierit și cei mai puternici. Arta e un lux ; cere mîini albe și calme. Faci mai întîi o concesie mică, apoi două, apoi douăzeci. Te amăgești multă vreme că-ți păstrezi moralitatea. Pe urmă o dai dracului de tot. Și pe urmă te imbecilizezi.“ Am putea foarte bine transpune toată viața literară în istoria lui Pafnutie din *Thaïs*[3]. Cum e și Anton printre ispitele lui.

Nu se poate spune că Flaubert a căzut în ispită. Am putea aminti în legătură cu *Bouvard și Pécuchet* ultima vorbă din *Thaïs* : „Ajunsese atît de hidos, încît ducîndu-și mîna la obraz, își simți urîțenia“. Dar ar intra aici multă exagerare și multă răutate și, în orice caz, am trece la un cu totul alt registru. În ansamblu, Flaubert și-a dobîndit mîntuirea, adică n-a scris decît pentru a-și potoli setea de ideal și pentru a se apropia tot mai mult de perfecțiune. Dar nu există sfînt fără păcat și Petru însuși și-a tăgăduit de trei ori învățătorul. Nimeni n-a dus o viață filozofică atît de robustă și de savuroasă ca Schopenhauer, acest Flaubert al filozofiei. Cînd un memoriu al lui a primit premiul Academiei din Copenhaga, a fost multă vreme văzut, la Berlin, un omuleț ciudat, într-o manta hoffmannescă, urcînd zi de zi la consulatul Danemarcei să întrebe dacă nu i-a sosit medalia.

---

* Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art*, p. 250. (N. a.)

Flaubert n-a fost un persecutat. Republica de la 1848 l-a însărcinat cu o misiune în Orient. Al doilea Imperiu l-a decorat în același timp cu Ponson du Terrail[4] (ceea ce nu-i chiar așa de ridicol; Legiunea de Onoare îl recompensa deopotrivă pe scriitorul care a avut succes și pe negustorul de luminări care s-a îmbogățit; deci nu-i nici un motiv să i se refuze genului intermediar între literatură și luminare). A treia Republică i-a acordat o pensie de 3 000 de franci. Procesul lui i-a produs mai mult frică decît rău. Adevărații dușmani i-a avut printre oamenii de litere. Critica universitară și oficială a fost aproape în unanimitate împotriva lui. După succesul *Doamnei Bovary* n-a cunoscut decît eșecuri și amărăciune. Costumul verde îl ispitea cu atît mai puțin cu cît Academia, fără îndoială, nu l-ar fi ales. În 1880 scria: „Numirea lui Du Camp la Academie mă scufundă într-o visare fără margini și-mi sporește scîrba de capitală“.

Și totuși tocmai sihăstria lui literară și-o tălmăcește prin monologul Sfîntului Anton. Diavolul l-a împins să facă teatru, și încă mai rău. Flaubert a scris un scenariu pentru o operă după *Salammbô* pe care Gautier ar fi urmat să-l pună în versuri! Acest scenariu a fost publicat de d-nii Descharmes și Dumesnil*. Flaubert devine aici, într-un chip îngrozitor, propriul său Busnach[5]. Taanach e îndrăgostită de Matho, iar piesa e Matho între sclava ce-l iubește și Salammbô pe care o iubește, militarul ce intră în casă pentru stăpînă și pe care sluga îl revendică. Din cădere în cădere, asta ajunge pînă la Camille du Locle, iar Reyer o pune pe muzică[6] după ce baronul de Reinach — căci rușinea trebuie să fie înghițită pînă la capăt — a încercat să scoată din ea un balet!

Orice om mare la bătrînețe își concepe sau își scrie propria *Stareță din Jouarre*[7] și, oricare ar fi idealul pentru care a renunțat la bunurile lumești, se gîndește la aceste bunuri cu oarecare nostalgie și oarecare părere de rău (dar mai mică decît părerea de rău pe care ar fi lăsat-o o viață risipită de dragul lor). Flaubert a putut să încerce asemenea păreri de rău și să-și judece cu amărăciune viața, cariera. Avem oare dreptul, de aceea, să i-o vedem sub înfăţişarea unei decadenţe şi a unei prăbuşiri ?

---

* *Autour de Flaubert*, t. I. p. 187. (N. a.)

Du Camp, într-o pagină absurdă, ce nu-i va fi niciodată iertată, a văzut în boala de nervi a lui Flaubert originea unei decadenţe literare care începe încă de la *Doamna Bovary*. Brunetière, într-un articol răuvoitor, presupune că ordinea romanelor lui Flaubert ar fi fost inversă : *Ispitirea, Salammbô, Educaţia, Doamna Bovary*. Progresul ar fi fost incontestabil. Demonstraţie îndemînatică, dar înşelătoare. Progres constant din operă în operă n-a existat niciodată la vreun scriitor. Corneille nu şi-a depăşit sensibil *Cidul,* nici Racine *Andromaca,* propriile lor *Doamne Bovary*. Iar Virgiliu nu şi-a depăşit prima Eglogă. Cariera normală a unui scriitor nu constă în a străbate cele trei faze ale lui Rafael din dicţionarul Bouillet : se caută, se găseşte, se depăşeşte ; ci în a găsi şi a diversifica. Nu o linie cu maxime şi minime trebuie să ne închipuim, ci un ansamblu, un ţinut moral şi literar în durata şi în complexitatea lui. Flaubert şi-a dat, la vremea lui, în momentele succesive ale vieţii sale, operele pe care el trebuia în mod normal să le producă. Poate că Bouvard nu e la nivelul *Educaţiei,* dar temperamentul lui Flaubert fiind dat, era firesc ca el să încheie cu *Bouvard,* ca bătrîneţea lui să lase acest testament. Schimbînd puţin o vorbă a lui Musset, am spune că în opera lui Flaubert a trăit un om, şi nu o fiinţă artificială creată la comanda editorilor, după gustul publicului şi astrologia criticilor.

Un om şi nu numai un artist. Flaubert însuşi a putut să se înşele cînd a vorbit de artă impersonală. Toată povestea asta a impersonalităţii artei se prăbuşeşte — sau se lămureşte — în faţa acestei vorbe : „Doamna Bovary sînt eu". Astăzi ştim ce peliculă subţire reprezintă în noi înşine conştiinţa noastră clară şi ce densităţi infinite de existenţă inferioară, ce *eu* subliminal o suportă. Din aceste profunzimi şi-a tras Flaubert inspiraţia şi operele, profunzimi consubstanţiale profunzimii înseşi a romanului său. Romanele lui Flaubert anterioare *Doamnei Bovary* ocupă un registru inferior, pentru că sînt luate din personalitatea aflată la lumina zilei, conştientă, superficială. Flaubert scria înainte de *Doamna Bovary* : „Cu cît vei fi mai personal cu atît vei fi mai slab. Totdeauna eu prin asta am păcătuit, adică m-am introdus totdeauna în tot ce am făcut... Cu cît simţi mai puţin un lucru cu atît eşti mai apt să-l exprimi aşa cum e (cum e totdeauna în el însuşi, în generalitatea lui şi desprins din contingenţele efemere), dar trebuie să ai facultatea de a te face să-l simţi". Această facultate de a face să simţi estetic ceea ce nu simţi în eul tău superficial nu e oare tocmai bogăţia eului profund şi forţa de a sonda această bogăţie ? Ceea ce înţelege Flaubert prin impersonalitate, e, de fapt, adevărata lui personalitate. „Deşi are o fire foarte francă — spune Jules de Goncourt despre Flaubert — nu-i niciodată o totală sinceritate în ceea ce spune el că simte, suferă, iubeşte." * Foarte adevărat. Trebuie oricînd să te fereşti de afirmaţiile lui Flaubert, mai ales cînd ele îl privesc pe el însuşi, iar *Corespondenţa* lui îţi dă neîncetat impresia unui om care nu se exprimă decît căutîndu-se cînd deasupra, cînd dedesubtul lui însuşi. El se crede sincer cînd îşi exprimă cu violenţă sentimentele şi ideile, dintr-un foc. Şi e ceea ce se numeşte sinceritate în sens vulgar. Dar, pornind de la un anumit grad de viaţă inteligentă şi artistică, nu mai e sinceritate. Trebuie să o căutăm mai departe, la izvoarele ei lăuntrice şi curate, într-o regiune a naturilor simple în care adevărul nu e folosit, adică în care nu se trag concluzii. *Corespondenţa* e a unui om care trage concluzii despre toate şi cu toată puterea, ceea ce nu-l împiedică să scrie : „Prostia constă în a vrea să tragi concluzii". Şi are dreptate : inteligenţa eului superficial e prostie în raport cu eul profund al artistului. „Să fim atenţi — spune el — să nu ne cheltuim monedele de aur în bani mărunţi". Să fim atenţi, de asemenea, să nu confundăm, în opera şi în fiinţa lui, paraua de aramă cu moneda de argint şi de aur.

Dacă i-am aplica lui Flaubert criteriul care ne ajută, după Brunetière, să identificăm scriitorii ieşiţi din comun, şi dacă ne-am întreba ce i-ar lipsi literaturii noastre de n-ar fi existat el, ne apare în toată grandoarea lui. Locul lui în succesiunea noastră literară apare într-o lumină surprinzătoare, iar influența lui e probabil cea mai puternică din cîte s-au exercitat vreodată asupra romanului francez.

---

* *Jurnalul*, t. II, p. 271.

Cei șaizeci de ani ai existenței sale, de la 1820 la 1880, ocupă tocmai miezul secolului al XIX-lea. A fost al acestui secol prin întreaga sa ființă, și întreaga sa artă s-a păstrat în marginile lui. Era menit să-i reprezinte tabloul și sinteza, să unească în acestea, cu inteligență, toate forțele romantice și realiste. Dacă și-a detestat secolul, a fost cu atît mai mult încorporat într-însul, pentru că secolul acesta nu s-a complăcut în sine și și-a arătat, drept una din principalele sale ipostaze, setea de a fugi ce-l proiectează în afara sa. Flaubert nu i-a înțeles niciodată pe cei ce continuau tradiția de dinainte de Chateaubriand. „Am luat de la cabinetul de lectură *Mînăstirea din Parma* și am s-o citesc cu atenție; cunosc *Roșu și negru*, care mi se pare prost scris și de neînțeles în ce privește caracterele și intențiile. Știu bine că oamenii de gust nu sînt de părerea mea, dar tare-i nostimă și casta asta a oamenilor de gust, cu sfințișorii lor de care nu știe nimeni. Sainte-Beuve, dragul de el, a născocit moda asta. Lumea leșină de admirație în fața unor spirite de societate, a unor talente a căror singură recomandație e că sînt necunoscute.“ * Prin romanticii din care purcede ca și prin realiștii și naturaliștii ce se trag din el, Flaubert e cu totul împotriva unor asemenea „spirite de societate“ de tipul francez și stendhalian.

Dacă *Salammbô* și *Ispitirea* n-au purtat noroc numeroșilor lor imitatori, *Doamna Bovary* și mai ales *Educația* și *Bouvard* au modelat, după 1870, un întreg peisaj al romanului francez. Flaubert însuși nu fusese un mare cititor de romane, nu gustase adînc nici un romancier al vremii sale, nici măcar pe Balzac, de care vorbește rareori. Lecturile lui, izvoarele lui, erau clasicii, Montaigne și Rabelais, ceva din greci, mult Shakespeare, adică ceva ce-i putea mai curînd alimenta spiritul decît sluji arta (de pildă La Bruyère, din acest punct de vedere). Condiție excelentă ca să se mențină în comunicare cu fîntîni binefăcătoare. Influența pe care o exercită nu seamănă cu influențele pe care le-a suferit. Ea curge printr-un canal mai îngust, e captată în scopuri industriale, adică pentru o exploatare de artă, pentru roman și pentru stil.

---

* *Corespondență*, t. II, p. 52. (N. a.)

Flaubert scria în vremea debutului: „Noi, cei de acum, am venit prea devreme; peste douăzeci și cinci de ani, punctul de intersecție va fi superb în mîinile unui maestru: atunci mai ales proza (formă mai tînără) va putea orchestra o formidabilă simfonie umanitară; vor putea să reapară cărți de tipul *Satyriconului* sau al *Măgarului de aur* care să cunoască o revărsare psihică tot atît de mare cum era pentru ele revărsarea senzuală“ *. N-am putea spune că-l prevedea pe Marcel Proust? Propria sa proză nu a mers în direcția aceasta. Dar la hotarul lui Flaubert era într-adevăr loc pentru forțe mai libere decît ale sale și pentru o proză mai substanțială. Ne putem ușor închipui un *Satyricon* sau un *Măgar de aur* ieșind din *Educația* și din *Ispitirea*. Zola a vrut să le realizeze și s-a împotmolit. Adevăratul discipol al lui Flaubert, un Flaubert mai substanțial și mai degajat, cum visa să-l producă școala lui, era să fie Maupassant. Dacă n-a realizat o mare creație stilistică, asemeni lui Flaubert, a fost ca și el, și mai mult decît el, o natură, o forță gata să se răspîndească în personaje vii, să-și tălmăcească ființa inconștientă în realitate artistică. *O viață* ne arată limpede ce reci decalcuri puteau fi la nesfîrșit scoase după *Doamna Bovary*. Dar Maupassant era mai aproape de spiritul lăuntric al lui Flaubert cînd scria *Bel-Ami* și spunea: *Bel-Ami* sînt eu. Capodopera lui a fost înfăptuită din exact aceeași substanță ca și capodopera lui Flaubert.

De altfel, sentimentele lui Flaubert față de naturaliști seamănă cu cele ale lui Chateaubriand față de romantici. Nu-i plăcea să se recunoască în copiii săi. Se afla dezrădăcinat într-o generație nouă. „Nu-mi vorbiți de realism, de naturalism, de experimentalism — îi spune el lui Maupassant.

---

* *Corespondență*, t. III, p. 17. (N. a.)

Sînt sătul pînă-n gît! Ce prostii găunoase!"* De altfel naturalismul nu amintea de *Satyricon* decît prin tablourile de muzeu secret transformat, de la căderea Imperiului, în muzeu public. Din acest punct de vedere, își are originea nu în *Doamna Bovary*, ci în procesul *Doamnei Bovary*. Ridicolul lui Pinard[8] și instaurarea Republicii, făcînd literatura mai îndrăzneață, succesul *Doamnei Bovary* fiind atribuit paginilor sale „libere", iar obsesia tirajului devenind fundamentală pentru prăvălia naturalistă, autori șterși ca Paul Alexis au crezut că niște reci priapisme ar face din ei niște mici Flaubert.

Lui Flaubert nu i-a prea plăcut ce a putut să cunoască din Huysmans. Despre *Surorile Vatard* spune că e o carte „groaznică", în aceeași scrisoare în care *Pisica slabă* a lui Anatole France i se pare „fermecătoare". Și totuși Huysmans ar fi, poate, dintre toți naturaliștii, cel mai apropiat de Flaubert și cel mai fidel continuator al căutărilor sale stilistice, prin halucinațiile lui de viață catolică, prin construcțiile lui imaginative, prin realismul lui zeflemitor și trist, prin simțul lui pentru imbecilitatea umană ca pentru un element funciar, imens, diavolesc. Dar e un Flaubert inferior și ratat. În opoziție cu Flaubert, el n-a știut să exploateze alte personaje în afara lui însuși, nu și-a adus în scenă decît propriile dezgusturi, manii, boli, gînduri.

N-am putea limita exemplul lui Flaubert la romanul de evocare istorică și la romanul realist sau naturalist. *Doamna Bovary* a creat un întreg curent al romanului de analiză, *Educația* un curent al romanului autobiografic. Mai vedem și azi cum recente forme ale romanului urmează direcțiile lui Flaubert. Citiți pagina aceasta din *Doamna Bovary* și vedeți cît de mult conține ea (cu stilul ei cu totul diferit) întorsăturile, întortocherile și întoarcerile timpului pierdut, în genul lui Marcel Proust: „Stătea cu brațele încrucișate pe genunchi și, ridicîndu-și fața spre Emma, se uita la dînsa de aproape, fix. În ochii lui ea zărea mici raze aurii, care jucau în jurul pupilelor negre, și chiar simțea parfumul

* *Corespondență*, t. VIII, p. 317. (N. a.)

pomezii care-i lustruia părul. Atunci o copleși moleșeala, își aduse aminte de vicontele cu care dansase un vals la Vaubyessard, și a cărui barbă răspîndea, ca și părul acesta, același parfum de vanilie și de lămîie, și, fără să-și dea seama, închise pe jumătate pleoapele, ca să-l adulmece mai bine. Dar îndreptîndu-se pe scaun, zări în depărtare, tocmai în fundul zării, bătrîna diligență *Rîndunica,* ce cobora încet coasta de la Leux, tîrînd în urma ei o coadă lungă de praf. În trăsura asta galbenă Léon se întorsese de atîtea ori la ea; și pe drumul acesta de acolo plecase pentru totdeauna! Avu impresia că-l vede peste drum, în fața ferestrei; apoi totul se învălmăși, ca învăluit în nori; i se păru că se mai rotește încă valsînd, sub lumina sclipitoare a policandrelor, la brațul vicontelui, și că Léon nu era departe, că avea să vină... și cu toate acestea simțea mereu capul lui Rodolphe alături de ea. Farmecul acestei senzații străbătea astfel dorințele ei de altădată și, ca firele de nisip în bătaia vîntului, se învîrtejea în adierea pătrunzătoare a parfumului care se revărsa peste sufletul ei. Își umflă nările, tare, de cîteva ori, ca să tragă în piept răcoarea iederii care înfășura vîrfurile coloanelor; își scoase mănușile, își șterse mîinile; apoi își făcu vînt cu o batistă, pe cînd printre bătăile tîmplelor auzea vuietul mulțimii și glasul consilierului, care-și recita frazele monoton."*
Ce-am mai putea spune decît că Flaubert rămîne singurul romancier din secolul al XIX-lea și al XX-lea care, ca un La Bruyère, nu numai prin forța artei sale și a școlii sale (comparați-le cu primejdioasa imitare a lui Balzac) merită să i se aplice din plin, cu folos, incontestabil, pe dreapta lui albie de piatră, cuvîntul clasic?

---

* În versiunea Demostene Botez. (N. trad.)

BOILEAU

[illegible] lui Boileau în literatura franceză îți se pare [illegible] [illegible]. Și mai ales faptul că toți poeții francezi [illegible] că Boileau e unul din marii poeți ai țării lor, [illegible] un doctori, [illegible] geografia, care [illegible] [illegible] pe Boileau drept poet.

[illegible] răspunde că englezul (pentru că obser- [illegible] mai des de la englezi) e un gentleman [illegible] comercial, [illegible] în stabilitate [illegible] [illegible] regelui. Și îl ia pe rege drept [illegible] cum îl [illegible] pe Boileau [illegible].

Boileau [illegible] în admirația [illegible] pentru [illegible] [illegible]

[illegible]

Locul lui Boileau în literatura franceză li se pare ciudat străinilor. Și mai ales faptul că toți școlarii francezi sînt învățați că Boileau e unul din marii poeți ai țării lor. Francezul e un domn decorat, ignoră geografia, cere mereu pîine și-l ia pe Boileau drept poet.

La care putem răspunde că englezul (pentru că observația ne vine cel mai des de la englezi) e un gentleman decorativ, care ignoră continentul, își ia sosul la sticluță și-și termină masa bînd în sănătatea regelui. El îl ia pe rege drept un om mare cam cum îl socotim noi poet mare pe Boileau. Și e același lucru.

Englezul bea în sănătatea onorabilului său rege pentru că cinstește Coroana, pentru că această Coroană a Angliei, de care ține o parte de seamă a lumii, există și face din englez un cetățean de seamă al lumii. Locul, însemnătatea, cinstirea lui Boileau sînt legate, cam în același fel, de faptul că Franța este o țară în care există Republica Literelor, o Republică ce presupune și cere un Președinte, un Parlament, o organizare, un spirit, o doctrină, o tradiție, moravuri republicane.

Republica Literelor, născută și botezată în secolul al XVI-lea, și-a găsit climatul cel mai prielnic în timpul monarhiei politice, în prietenia și ajutorul pe care i le-au adus Richelieu și Ludovic al XIV-lea. Ei i-au creat oficial un Parlament, adică Academia[1]. De vreme ce-și dobîndește parlamentul, are nevoie și de un președinte. Ca și pentru funcția de Președinte al unei Republici politice, nu-i nici un motiv ca Președintele Republicii Literelor să fie un om mare. După cum nu-i nici un motiv ca Parlamentul Literelor să fie alcătuit din cei mai buni patruzeci de scriitori. Francezul mijlociu e oricînd chemat în aceste funcții, cu condiția să aibă geniul francezului mijlociu, să exceleze prin anumite calități de prudenţă sau cuminţenie, să slujească drept oglindă şi etalon pentru un mare număr de minţi, să domnească peste uzanţă şi să dicteze gustul. Să domnească peste uzanţă prin dicţionar şi gramatică, să dicteze gustul *Observaţiilor asupra Cidului* — aceasta era funcţia pe care Richelieu i-o atribuise Parlamentului academic[2]. Parlamentul academic n-a izbutit şi s-a compromis. A doua jumătate a secolului al XVII-lea face să bată, în Republica Literelor, un vînt antiparlamentar. Experienţa descoperă treptat că a domni peste uzanţe şi a dicta gustul este mai curînd treaba unui Preşedinte. Astfel s-a pus problema preşedinţiei Republicii Literelor, preşedinţie constituţională şi moderată.

Nevoia de a numi un preşedinte, este, de altfel, oarecum anterioară creării unui Parlament. În 1636 trecuseră cîţiva ani buni de cînd Balzac[3] putea revendica preşedinţia, pe care o şi instituise şi ale cărei funcţii le îndeplinea, dînd modele de artă a scrisului pe care le emitea sub formă de scrisori către toate personajele însemnate ale epocii. Îşi distribuia modelele într-o formă decorativă şi somptuoasă, potrivită cu strălucirea funcţiei prezidenţiale. El realizează principalele condiţii ale unei Preşedinţii : să arbitreze gustul în materie de limbă şi de stil, să scrie lucrări menite a deveni exemple pentru începători, să-şi arate în întreaga lui viaţă publică rîvna neîncetată pentru apărarea şi ilustrarea literelor, să şi-o arate chiar în viaţa particulară, de vreme ce ele îi dau acestui celibatar bolnăvicios unica raţiune de a exista, ele îi populează singurătatea, şi toate necazurile şi bucuriile de la ele îi vin. Dacă privim literele în ansamblul lor, Republica Literelor ca Stat, locul lui Balzac apare totdeauna de prim rang şi demn de stimă.

La moartea lui Balzac, el însuşi şi cea mai mare parte a opiniei publice îl indicase de mult pe urmaş, în persoana lui Chapelain[4]. Chiar din timpul vieţii lui Balzac, şi încă de la întemeierea Academiei, încrederea generală în judecata lui Chapelain, autoritatea de critic care i-a îngăduit să impună regula celor trei unităţi, să inspire canoane, să dicteze norma şi gustul în *Sentimentele asupra Cidului*, aşteptarea marelui poem epic, o imensă corespondenţă cu toată Europa literară, autoritatea criticului care s-a menţinut mult timp după dezamăgirea produsă de *Fecioara;* împărţirea pensiilor şi întreaga organizare a marilor milostenii literare care nu se pot compara în istoria economiei intelectuale decît cu controlul filozofiei şi al catedrelor ei exercitat de Cousin, toate acestea fac din Chapelain, la suirea pe tron a lui Ludovic al XIV-lea [5], Comandantul Literelor, controlorul lor general sau, dacă am putea compara ordinul literelor cu cel al avocaţilor, decanul lor.

În jurul lui Chapelain se afla generaţia lui literară, se afla Academia, se afla strădania unei echipe ce căutase şi găsise principii şi care înţelegea ca literatura să se dezvolte majestuos şi doctoral pe baza lor, se afla o forţă de instituţie, de ordine şi de conformism, se afla o şcoală, Şcoala. Racine, care, cu toată clarviziunea lui, se născuse discipol, nu-şi isprăvi bine de scris prima odă, că se şi grăbi să urce scara lui Chapelain, de la care plecă înarmat cu o lecţie şi, ceva mai preţios, cu o pensie.

Chapelain are cu patruzeci de ani mai mult decît Boileau. Era inevitabil ca autoritatea lui Chapelain să fie declasată de generaţia lui Boileau. Dar nu era inevitabil ca Chapelain să fie înlocuit cu Boileau, ca unei autorităţi şi unei preşedinţii să-i succeadă în Republica Literelor o altă autoritate şi o altă preşedinţie. Era cu atît mai puţin inevitabil cu cît Boileau nu aspira la aşa ceva şi, de fapt, nici n-a aspirat vreodată. Poate că nici un scriitor n-a avut mai mult vocaţie de independent şi de loc vocaţie de regent, ca Boileau. Niciodată nu s-a gîndit că ar putea deţine o funcţie de conducere şi de control, în genul lui Chapelain, că ar putea intra în administraţie şi în guvern. Pentru a intra în asemenea funcţii, fără voia lui şi mai mult după moarte decît în timpul vieţii, a trebuit să fie prins de o mişcare ce îl depăşea, de un geniu care nu era al său, ci al literelor franceze înseşi. Nimeni nu s-a gîndit mai puţin să legifereze decît acest legislator al Parnasului, şi să domnească decît acest domn al literelor. Ceea ce se numeşte estetica lui Boileau, principiile lui Boileau, codul lui Boileau, a fost construit după el. Militantul literelor a fost făcut Preşedinte al literelor într-un chip cu totul aparte, care nu constă într-o carieră, ca aceea a lui Chapelain, ci într-o istorie și o aventură. Chapelain nu poate fi închipuit în afara Academiei, altfel decît ca organ al Academiei, moderator al Academiei, în sensul de moderator al Companiei pastorilor, la Geneva, superacademician, cum s-ar spune azi. Dimpotrivă, Boileau nu trebuia să facă parte din Academie. Academia îl respingea pe Boileau. A trebuit ca Ludovic al XIV-lea să i-l impună. Și e, poate, păcat. Multe imponderabile s-ar fi schimbat în atmosfera Republicii Literelor dacă autorul *Satirelor* ar fi ocupat fotoliul celui ce-a scris *Provincialele*, adică al patruzeci și unulea [6]. Ar fi devenit limpede pentru toată lumea că Boileau e contrariul unui supus academic, pe cînd, altminteri, prejudecata tinde să vadă în el întruchiparea perfectă a supusului academic. Victor Hugo nu se înșela cînd îl vedea pe Racine ca pe adevăratul clasic, iar pe Boileau ca pe un artist pitoresc și liber. Să nu exagerăm. Dar, în sfîrșit, o dată cu Boileau (cu Boileau și prietenii săi, desigur, dar mai ales cu Boileau) pătrund în literatură trei genuri de viață ce rămîn *izvoare de fermentație* ale literaturii : al omului de pe stradă, al tînărului și al militantului.

★

Omul de pe stradă împotriva omului din iatac, adică împotriva omului din saloane [7]. Boileau a debutat la 20 de ani într-o lume a literelor în care poți ajunge prin femei și prin vîrstnici, în care îți găsești primul public și primul sprijin prin saloane și cercuri. Saloanele produseseră o literatură a romanelor ; cenaclurile de docți, pe Conrart [8], iar prima generație academică, o literatură a dogmelor. În preajma lui 1680 începu să se observe că toate acestea sînt neinteresante, că pasiunea amăgitoare pentru romane nu se datorește decît convenției și snobismului, că certurile dintre docți îi privesc mai mult pe ei înșiși decît publicul. Anul crucial, anul luminos fusese tocmai acela în care Boileau împlinea douăzeci de ani, adică 1656 : anul *Fecioarei* și anul *Provincialelor* [9].

În 1656, Chapelain are șaizeci de ani. Cînd, mai tîrziu, se va denumi el însuși, în statul de pensii redactat chiar de mîna lui, „cel mai mare poet francez care a existat vreodată și cu cea mai trainică judecată“, trebuie să înțelegem că, vreme de douăzeci de ani, el fusese convins că tocmai din această trainică judecată ar urma să apară cea mai mare poezie franceză, ca un efect al cauzei ; că năzuințele și stima opiniei publice aveau țeluri comune cu el ; că șeful recunoscut al Republicii Literelor se constituia în împuternicit al Franței pentru cucerirea laurilor epici ; că încrederea în judecată, de îndată ce reputația e definitiv cîștigată, capătă aceeași forță ca încrederea în geniu sau încrederea într-o stea. Această încredere în judecata unui om încercat, ordonat și tare înseamnă încredințarea expediției din Sicilia unui om ca Nicias[10] ; înseamnă „gloriosul nostru Bazaine“[11] impus lui Napoleon al III-lea de către opinia publică ; și înseamnă, de asemenea, *Fecioara*. Evident, efectul *Fecioarei* a fost mai puțin instantaneu decît acela al capitulării de la Metz. A trebuit să treacă timp pentru ca lumea să-și dea seama. Dar Boileau n-a avut nevoie de atîta timp. Contactul lui Boileau cu *Fecioara* la douăzeci de ani, are, în inițierea satiricului, valoarea unei adevărate nopți a nunții. De altfel, de cinci ani pubertatea se neliniștea :

> *M'inspire dès quinze ans la haine d'un sot livre.*[12]

Asemenea imagini sînt mai necesare portretului decît ne putem închipui : Boileau, care, pare-se, fusese zvîrlit într-un *no man's land*[13] al dragostei printr-un accident fizic de tinerețe[14], și-a găsit un succedaneu în pasiunile literare.

Dar anul *Fecioarei*, adică al unei lucrări care a atras după sine compromiterea docților, e și anul *Provincialelor*, adică al unui triumf care l-a atras pe omul de pe stradă. Omului de pe stradă, omului de bun-simț, cu mintea liberă și disponibilă, care înțelege argumentele și are dreptul să nu știe latina, Pascal îi atrage atenția asupra unor probleme de care, pînă atunci, se credea că trebuie să fie îndepărtat. Îi atrage atenția printr-o limbă care e a tuturor, dar mai clară, mai eficace, mai directă. Se simte că *Provincialele* sînt singura carte a vremii sale pe care Boileau a pus-o alături de cărțile anticilor, iar a le pune alături de cărțile anticilor înseamnă a le considera ca pe înseşi cărţile antice, aşa cum îi considerau Racine pe Euripide, şi Boileau, la rîndul său, pe Horaţiu, înseamnă a le imita şi a te inspira din ele. Boileau, la douăzeci de ani, a citit *Provincialele* aşa cum „copiii secolului“, la douăzeci de ani, vor citi *Meditaţiile*, cum Lamartine el însuşi, adolescent, va fi citit sau ascultat citindu-se *Geniul creştinismului*. Lamartine va dori să fie un Chateaubriand în versuri. La fel, primele *Satire* ale lui Boileau vor fi *Provinciale* în versuri, *Provinciale* aplicate la problemele literare [15].

Totuşi, o deosebire capitală: Pascal este singur (bineînţeles din punct de vedere literar), Boileau nu este singur. Pascal nu ţine de nici o echipă literară, Boileau face echipă. Omul de pe stradă e pe stradă în tovărăşia altuia, într-o bună tovărăşie, dar fără să-i pese prea mult de asta: nu şovăie să meargă la cîrciumă, firescul loc de întîlnire al omului de pe stradă.

Cîrciuma şi chiar locuri mai puţin cuviincioase ocupaseră un loc în viaţa poeţilor din timpul lui Ludovic al XIII-lea şi al lui Mazarin, iar bressanul Faret [16] şi-a cucerit nemurirea pentru că numele lui rima cu „cabaret“, aşa cum Trissotin [17] rima cu „latin“. Dar Saint-Amand [18] se ducea la cîrciumă ca să bea şi ieşea din cîrciumă ca să cînte beţia şi ghiftuiala. Cîrciuma lui era cîrciuma omului din cîrciumă. Echipa lui Boileau, cea care se întîlnea la „Conul de pin“ sau la „Oaia Albă“ [19] — Racine [20], Chapelle [21], La Fontaine [22], Furetière [23], Vivonne [24] — îşi inaugurează şi îşi constituie demnitatea literară la cîrciuma omului de litere. Ceea ce se va numi cîndva cafenea. Şi dacă d-na de Sévigné zice că Racine va trece ca şi cafeaua, noi am zice că Racine e, cu Boileau şi echipa lui, primul poet care a trecut prin cafenea; că generaţia de la 1661 e prima generaţie literară care a mers la cafenea în loc să meargă în saloane şi la Academie. De altfel, la doi paşi de „Cafeneaua Florei“, de „Cei doi maimuţoi“ şi de „Lipp“ locuia chiar Boileau, pe strada Vieux-Colombier, iar cartierul din împrejurimile bisericii Saint-Germain-des-Prés (care păstrează azi trupul lui Boileau) a fost leagănul şcolii clasice.

Există de fapt și o literatură indiviză a acestor cîrciumi. *Dialogul despre eroii de roman*[25] și paradoxul *Chapelain ciufulit*[26], tipărite de obicei printre operele lui Boileau, sînt de fapt scrise în comun de generoasa bandă, iar cea mai mare parte îi revine lui Furetière. Racine va prezenta chiar cu oarecare exagerare pînă și *Împricinații*[27] drept o operă datorată colaborării grupului. Dar acestea sînt doar agreabile subproduse ale echipei cîrciumărești — iar destinul literar al acestei echipe a fost transfigurat cînd și-a dat seama că a avea douăzeci de ani, cum aveau ei, în 1656 și în 1657, însemna a ține de generația regelui, care împlinea douăzeci de ani în 1658, și deci a reprezenta, în 1661, „tineretul“.

★

Ar fi împotriva adevărului să le atribuim acestor tineri o strategie literară, pricepere de a constitui o generație în mers, de a-i da pe bătrîni jos din corcoduș. Boileau cel din *Satire* e un ziarist în versuri, după cum autorul *Provincialelor* fusese un ziarist în proză. El își exprimă antipatiile (de altfel cu prudență, căci înlocuiește numele cu inițiale), ridică publicul împotriva plicticoșilor și plicticoaselor, urmează calea deschisă în 1659 de *Prețioasele ridicole*[28]. *Prețioasele, Provincialele, Fecioara* (sau anti-*Fecioara*) au pregătit destul terenul pentru ca *Satirele* să-și găsească de îndată ascultare în public, în ceea ce era numit pe atunci *orașul*. Boileau, parizian ca și Molière, știe să le vorbească parizienilor. Caricatura prinde. Cititorul *Satirelor* pătrunde cu satisfacție în culisele lumii literare, în cronica Parnasului. *Satirele* se numără printre cărțile ce se vînd ca pîinea caldă în galeria Palatului. Damon luîndu-și rămas bun de la Paris, *Încurcăturile Parisului*[29], indică limpede caracterul local, tonul de mîrlan din Paris care va însufleți *Strana* și care face farmecul celor două satire din 1660. Oare curtea e brutalizată de burghezul din Paris pentru că regele încă nu conducea prin el însuși[30]? Dar vine și anul 1661. Boileau face cunoștință cu Dangeau[31], căruia îi dedică satira a cincea și, cu o convingere sinceră, dar care nu exclude abilitatea, satiricul parizian își adaugă la poezia străzii și a îndeletnicirilor din Paris aripa regală, aripa soarelui, aceea a apoteozei, un *Fac parte din suita ta* al generației lui Ludovic, în care îl precedase, și mai norocos, și mai abil, tînărul ce scrisese *Nimfa Senei*.

Boileau și Racine au fost poeții regelui înainte de a fi fost istoriografii săi [32]. Subiectul din *Britannicus* [33] e ales cu o abilitate extraordinară pentru a aduce pe scenă tragedia unei domnii noi. Dintre cei doi vîrstnici din grupul celor patru prieteni, Molière și La Fontaine, nu greșim dacă spunem că primul i-a atacat în *Tartuffe,* fără a-i displace regelui, pe cenzorii religioși antipatizați de tînăra curte : numai autorul *Elegiei la nimfele din Vaux* [34] rămîne pe dinafară.

Ca și Pascal, Boileau își întemeiază în primele *Satire* un stil polemic împotriva autorilor proști ai unei generații revolute. Boileau își întemeiază de asemenea, ca revers, un stil apoteotic sau, mai precis, lingușitor, care e original, care și-a pus oarecum pecetea pe chipul și domnia lui Ludovic al XIV-lea și în urma căruia, cu ideea ciudată pe care Ludovic al XIV-lea și-o face despre istorie, sarcina de istoriograf al Franței apare ca o concluzie firească. În ce-l privește pe Racine, el ajunge aici mai curînd prin femei — prin surorile Mortemart [35]. Dar cînd cei doi poeți sînt numiți împreună, dacă Racine e partea d-nei de Montespan, partea personală a regelui e, fără îndoială, Boileau.

Ar fi ușor să-l ridiculizăm pe Boileau lingușitorul. Boileau își bate joc de Saint-Amand care, cînd a venit la Curte, a adus un poem în care îl lăuda pe rege că știe bine să înoate. Cît despre Boileau, el îl laudă pe rege mai ales ca pe un fulger al războiului. Or, Ludovic al XIV-lea știa într-adevăr să înoate, dar Ludovic al XIV-lea nu era un fulger al războiului. Totuși lingușirea lui Saint-Amand nu a izbutit poetic, în timp ce lingușirea lui Boileau a izbutit poetic mai întîi pentru că are un stil, apoi pentru că stilul acesta e al unei generații — și anume acela al unei generații grupate de bunăvoie în jurul regelui, în sfîrșit pentru că stilul acesta e al tuturor artelor din epocă, al arhitecturii ca și al picturii. Domnia lui Ludovic al XIV-lea a fost domnia unei idei : ideea regalității. D. Julien Benda, care laudă istoria Franței ca pe o victorie a abstractului asupra concretului, ar trebui să fie un admirator pătimaş al lui Ludovic al XIV-lea. Ludovic al XIV-lea a răspuns la această idee într-un fel care nu era neapărat insuficient; spiritul şi geniul, arta şi stilul naţiunii au făcut restul, între 1661 şi 1685 — şi nicăieri acest rest nu are atîta limpezime şi metodă ca în poezia lui Boileau.

Cuvintele lui Boileau către Ludovic al XIV-lea (din Racine nu se citează ceva similar) aveau măsura mijlocie a linguşelii care, fără a fi exagerată, rămîne totuşi foarte vizibilă: nu atîta fineţe, cît robusteţe, căci Boileau nu e fin decît poate prin aceea că ştie că nu fineţe se aşteaptă de la el. Ci naturaleţe. El şi-a luat, la curte, ca şi în poezie, înfăţişarea unui om natural, în sensul în care putea şi trebuia să fie în secolul al XVII-lea un om natural, ceea ce, bineînţeles, n-are nimic comun cu Rousseau [36]. A făcut să coincidă, în jurul regelui, un stil naţional şi un stil natural: aici stă focarul generaţiei clasice franceze.

Şi nu-i puţin. Şi totuşi trebuie să ne gîndim la ceea ce lipseşte. În funcţia de istoriograf al regelui, care încununează cariera celor doi poeţi contemporani cu regele, nu totul a fost, pentru poezie, beneficiu net.

Poezia a plătit-o cu vreo zece tragedii ale lui Racine. Boileau, cam la aceeaşi vîrstă — înainte de patruzeci de ani — şi în aceleaşi condiţii, părăseşte aproape cu totul poezia. Cu ultimele două cîntece din *Strana* [37], Boileau a dat, dacă vreţi, un fel de *Estera* şi un fel de *Atalia*, dar, oricum, adevărata sa carieră de poet e încheiată cînd îşi ia în primire funcţia oficială. Opera lui se reduce la un volum modest — *Satire, Epistole, Arta poetică* şi *Strana* — şi e o operă de tinereţe. Ceea ce ţine de epoca întoarcerii sale în literatură, de după 1691, cînd se apropie de şaizeci de ani, arată că n-a pierdut nimic din verva şi forţa lui poetică: *Satira despre femei* [38] e o capodoperă de elocinţă pitorească, iar epistola despre *Dragostea de Dumnezeu* [39] rămîne cel mai bun poem (ceea ce de altfel nu înseamnă mare lucru) inspirat de polemicile religioase ale secolului al XVII-lea. N-avem totuşi mai puţin sentimentul că Boileau poetul nu şi-a dat toată măsura.

Cînd Ludovic al XIV-lea l-a numit istoriograf, a făcut-o poate în amintirea epistolei despre *Trecerea Rinului* [40], care îndeosebi plăcuse regelui, curţii, tuturor celor pomeniţi acolo: istoria frumos întocmită, cam aşa ceva putea sau trebuia să fie... Oricum, nu sînt de loc neadevărate spusele lui Nisard care numeşte *Trecerea Rinului* cea mai frumoasă podoabă a coroanei noastre epice — coroana clasică, de bună seamă. În ciuda cîtorva versuri şovăitoare, mişcarea şi măreţia ei de caracter o fac demnă de Galeria Oglinzilor. Şi regreţi atunci că podoaba a fost aşezată sub coroană. Un poet istoriograf (ceea ce nu înseamnă un poet istoric) ar fi putut scrie cu acest prilej marele poem istoric al domniei, o prezentare a Franţei, o *Domnie a lui Ludovic cel Mare,* cine ştie? — ce se cerea din partea acestei generaţii şi pentru care limba lui Boileau ajunsese la deplină maturitate. Între *Fecioara* şi *Henriada* [41], două apoteoze epice eşuate, rămîne gol locul unei reuşite, cerută de geniul secolului şi al echipei regale din 1661.

Lipsă de noroc sau lipsă de forţă? Dacă un Augustus poate cu uşurinţă crea poeţi ca Virgiliu, şi mai uşor îi poate desfiinţa dîndu-le sarcini inferioare geniului lor. Să nu ne închipuim totuşi că numai sarcinile de curte ne-au costat ceea ce ne lipseşte din opera lui Racine şi Boileau. Dacă o dată cu generaţia clasică a venit momentul perfecţiunii, momentul sevei celei mai bogate a trecut.

Boileau, întrebat care sînt cei mai mari poeţi ai timpului, a răspuns: „Corneille, Molière şi cu mine". „Dar Racine?" urmează imediat întrebarea. „Racine, răspunse Boileau, e un om de duh pe care l-am învăţat să facă din greu versuri uşoare." Evident, om de duh *(bel esprit)* trebuie înţeles în sensul secolului al XVII-lea, adică un om inteligent, cultivat şi fin. Boileau nu greşea aici decît în privinţa lui însuşi. Dar judecata lui stabileşte o distincţie justificată. Lui Corneille şi lui Molière le aparţine natura creatoare. Lui Racine şi Boileau cultura formatoare. Corneille şi Molière sînt capabili de cuceriri nelimitate. Se pare că Racine şi Boileau trebuie să o ia de la capăt de fiecare dată. Orice om, şi cu atît mai mult orice om de geniu, are un cont deschis de încredere în sine, care-l însoţeşte rar de-a lungul întregii vieţi. Racine şi Boileau făceau parte dintre cei ce îl epuizează destul de repede.

Ceva mai multă încredere, ceva mai multă sănătate, o constituție fizică mai normală — de-ar fi existat toate acestea, autorul *Trecerii Rinului* ar fi dat literaturii, sub o formă sau alta, epopeea virgiliană, *Ierusalimul*[42] care îi lipsește în mod inexplicabil în secolul al XVII-lea și pe care geniul și limba generației regelui îl cereau mai mult decît cereau tragedia lui Racine, comedia lui Molière sau fabula lui La Fontaine. Dar Boileau, care îi urmase sau mai curînd avea să-i urmeze lui Chapelain la conducerea Republicii Literelor, pare să fi privit ca pe o mare și grozavă lecție naufragiul *Fecioarei.* Încercarea epică i se părea, unui spirit critic, un drum minat de nenoroc. Ar trebui chiar să dăm un sens mai adînc distihului despre Ronsard :

Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
Rendit plus retenus Desportes et Bertaut.[43]

Pentru Boileau, la originea poeziei stă un *eritis sicut Dii,* o ispită a vanității extrem de primejdioasă, și care s-ar traduce prin : veți fi asemeni anticilor. De altminteri aceasta și era doctrina *Pleiadei.* Sînt de înțeles simpatiile lui Boileau pentru Port-Royal[44] dacă ne dăm seama de jansenismul său literar, de neîncrederea poetului în forțele sale, de teama lui de a nu cădea în păcatul trufiei care l-a făcut să se rostogolească atît de rău pe „cel mai mare poet francez din cîți au fost vreodată, și cu cea mai trainică judecată". Desportes și Bertaut au putut fi „cumințiți" de teama soartei lui Ronsard (care nu există de altfel decît în închipuirea lui Boileau). În ceea ce-l privește, Boileau va fi „cumințit" de rațiune. Multe castele de idei au fost construite în legătură cu „teoria rațiunii" la Boileau, cu funcția acestei teorii ca o Acropolă a geniului clasic. Trebuie să remarcăm că în versurile cel mai des citate cu privire la această rațiune, cuvîntul capătă întotdeauna un sens limitativ, impune poeziei o abținere, bariere, ține de *Nu* mult mai mult decît de *Da.* În distihul

Aimez donc la raison : que toujours vos écrits
Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix[45],

cuvîntul cel mai important e „*seule*“ (singură, doar). Pe bună dreptate își bate joc Faguet de criticii filozofi sau mai curînd de filozofii rătăciți în critică, care pun *rațiunea* (*raison*) lui Boileau în legătură cu epitetul *rațional* (*rationnel*) cînd ea nu este în legătură decît cu epitetul *rezonabil* (*raisonnable*). Raționalul e rațiunea care construiește ; rezonabilul — rațiunea care se păzește.

Boileau nu spune, ca du Bellay [46] : „Veți fi asemeni anticilor“, ci : „Veți face asemeni anticilor“. El însuși nici nu face asemeni anticilor, ci asemeni *unui antic*, și anume Horațiu. Ambiției virgiliene a epocii, care îi ispitea pe Ronsard și pe Chapelain, el îi substituie ambiția horațiană sau, mai degrabă (căci lirismul îi rămîne străin), jumătate din ambiția horațiană, aceea a *Satirelor* și a *Epistolelor*, adică poezia înțelepciunii și mai ales înțelepciunea poeziei.

Această grijă de a rămîne „dincoace“, e pecetea lui, comună cu a lui Racine și a lui La Fontaine. Partea proastă, pentru o asemenea poezie, constă în a exagera. Și Boileau nu exagerează. Mai mult decît alianța cu raționalul, ne izbește la el contactul cu realul. Minți atît de diferite ca Victor Hugo și Brunetière au admirat într-însul pe realistul plin de probitate din *Prînzul cel caraghios*, și îndeosebi din extraordinara *Satiră despre femei* care, poate cu excepția lui Saint-Simon, este bucata cea mai balzaciană a secolului al XVII-lea. Dar nuanța aceasta balzaciană aparține oare unui percursor ? Sau Boileau o va fi căutat cumva la Iuvenal, întemeindu-se pe autoritatea exemplului lui Iuvenal ? Numai în Iuvenal se întîlnesc Hugo și Boileau. Oricum, trebuie fără îndoială să socotim un astfel de realism drept un refuz de a exagera, drept un *nu* la adresa idealismului din care Boileau însuși s-a înfruptat de altfel din plin în calitatea lui de antreprenor al apoteozei regale.

Din fericire, acest refuz nu ajunge, pentru Boileau, la o negație. El implică produsul său net, poezia. I-a interzis lui Boileau să-și scrie *Eneida*, după ce izbutise să-și scrie, cu

Trecerea Rinului, propria eglogă pentru Pollion [47]. I-a îngăduit să scrie, l-a făcut să scrie *Strana*.

Caracteristica celor patru prieteni de la 1661, a marii echipe clasice, e că fiecare dintre ei răspîndește radiații nedefinite, inepuizabile, neașteptate, cum nu răspîndește nici un poet din alte epoci, nici Ronsard, nici Corneille, nici romanticii, un izvor de referințe și de aluzii, o familiaritate aparte. Molière prin teatru și La Fontaine prin școală au intrat astfel în viața mijlocie a francezilor. Racine circulă, la fel, în memoria creatoare a francezului cult, unde capătă aproape cu fiecare generație de la Voltaire încoace, un chip nou. *Prezența lui Racine* e o caracteristică a climatului literar francez. Dar a lui Boileau ?

Mai bine de două veacuri, *Prezența lui Boileau* a fost o caracteristică a aceluiași climat. Dar numai a lui Boileau din *Arta poetică*. Era un Boileau privit, discutat sau batjocorit ca legislator al Parnasului, tocmai ceea ce n-a vrut să fie și n-a fost niciodată. Observațiile de istorie îndrăzneață și de bun-simț pe care le-a introdus în cele patru cîntece ale poemului său didactic, cele vreo treizeci de versuri-proverbe ce au rezultat de aici au influențat teatrul sau lirismul tot atît cît i-au învățat *Georgicele* pe veteranii lui Augustus cum să taie vița sau cum să-și crească viței. *Arta poetică* s-a impus, ca și *Georgicele*, prin forma ei, și a extrage din ea o materie doctrinală, o estetică, o filozofie a literaturii nu este decît un exercițiu școlăresc pe care-l vom socoti și de aici înainte foarte onorabil, dar vom observa că azi e cu totul depășit.

Mai curînd decît *Arta poetică* ceea ce i-ar putea constitui lui Boileau o „prezență“ ar fi *Strana*. Flaubert visa să scrie, în legătură cu *Doamna Bovary*, ceva ce rezistă în sine, fără subiect, fără materie, numai prin forța stilului. Iar Boileau, prin *Strana*, a vrut să facă, și a reușit, ceva analog. Ceea ce ne place de altfel în celebra remarcă a lui Flaubert e caracterul mîngîietor al iluziei pe care o implică. Fiindcă stilul singur nu există, iar *Doamna Bovary,* dimpotrivă, tocmai prin limitarea ei, prin refuzul ei de a exagera, prin hotărîrea de a întoarce spatele *Ispitirii Sfîntului Anton,* hotărîre ce-l amintește (*mutatis mutandis*) pe Boileau întorcînd spatele *Fecioarei,* a ajuns pînă la noi încărcată de lucruri, de personaje tipice, de proverbe, de materie psihologică, socială, literară, într-un cuvînt, de înnoiri. Elementul parodic al romanului, bineînțeles, nu lipsește. Oricum, găsim în *Strana* o asociere analogă a ținutei prin stil cu ținuta prin referințe.

Trăinicia, carnea și seva acestor alexandrini nu se pot compara decît cu tiradele lui Racine și reprezintă însuși secretul generației de la 1661 (stilul în versuri al lui Molière și al lui La Fontaine, care țineau de semigenerația anterioară, e altceva !) un secret ce va dispărea o dată cu ea cum a dispărut și secretul versului virgilian. Toate acestea au cum să reziste, ca și prima dintre *Bucolice,* ca și *Doamna Bovary,* prin forța stilului. Dar referințele ?

Mai întîi, există un cadru, ca Normandia pentru *Doamna Bovary* sau Parisul pentru Balzac și pentru *Mizerabilii :* Palatul și Sfînta Capelă. Boileau se dusese la cîrciumă nu numai cu Racine, ci și cu autorul *Romanului burghez,* iar *Strana,* vin de soi, provine dintr-o altoire a lui Racine pe Furetière. Această lume clericală și avocățească este o lume vie. Dacă secolul al XVII-lea e un mare secol religios, dacă marele război al secolului al XVII-lea e războiul religios, dacă Sainte-Beuve a putut vedea în Port-Royal Acropola literaturii clasice, războiul religios din *Strana,* în care nu lipsesc săgețile îndrăznețe, dar cu prudență distanțate unele de altele, își ocupă locul ce i se cuvine și e pus în lumina cea mai nimerită ca succedaneu al acelei epopei pe care Boileau s-a abținut să o așeze în centrul secolului lui Ludovic cel Mare.

Și apoi, mai bine și într-un chip mai viu decît *Arta poetică, Strana* ne poate apărea ca un poem al Literelor, ca poemul Republicii lor și al președinției Republicii lor. Bătălia cărților la Barbin [48] îi dă un sens limpede și manifest. Dar nu-i greu să-i transformi pe canonicii și pe dascălii de la Sfînta Capelă (lemnul sfînt, cum se va spune mai tîrziu) în simboluri ale Republicii Literelor, ale cetățenilor, autorităților și „situațiilor" acestei Republici. O societate de ordin spiritual e prinsă în vanități și interese de ordin foarte temporal: e omenește așa, înțeleptul scoate de aici un comic inteligent și indulgent, iar Boileau, aici, e înțeleptul. Cînd Voltaire vorbește de fotoliul său academic, îl numește „partea mea de fum". Și în Republica Literelor mai sînt, firește, multe părți de fum! *Strana* e poemul părților de fum. Desigur, antichitatea, pompa, caracterul august al Bisericii le confereau acestor fumuri o majestate pe care n-o egalează fragilul firișor emanat de mirodeniile seraiului nostru literar. Dar în același timp îi dau parodiei un ritm, o tărie, o dulceață de grai din vechime, cum niciodată n-am găsi în *Comedia Academicienilor* a lui Saint-Evremond [49], în *Chapelain fără perucă* sau în orice alt poem direct închinat mahalalei literare.

În sfîrșit, *Strana* e, în Franța, fruntea literaturii de a doua mînă — era să spun crema frunții! Înțeleg prin literatură de a doua mînă literatura care crește din literatură, așa cum literatura de prima mînă ar fi literatura care crește din viață. Literatura-vîsc pe care literații, ca și druizii, o taie cu o seceră de aur. Pe de o parte, *Strana* deschide calea pe care înaintează *Telemac, Martirii*, parnasienii, și mai ales Anatole France, de la *Sylvestre Bonnard* pînă la *Răscoala îngerilor*. Știu că mulți cititori îmi vor spune că mai bine ar fi închis-o decît să o fi deschis. Este și acesta un punct de vedere. Dar, pe de altă parte, *Strana*, poem parodic, e un poem critic, poemul unui critic. Nu poți ucide critica, îndeosebi sub aceste forme plăcute. Și, mai cu seamă, nu-i poți cere unui critic să-ți întindă cuțitul ca să o ucizi.

Încă pe atunci erau confirmate rațiunile ce l-au păstrat pe Boileau ca președinte al Republicii perene a Literelor. Întreg secolul al XVIII-lea a votat pentru el. Opoziția din 1830 n-a fost decît un foc de paie. Puțin după aceea, Musset îi dă și votul lui. Sainte-Beuve, care îi făcuse o opoziție pe coridoare, gen Briand[50], își ține în favoarea lui marile discursuri decisive, în proză, în *Port-Royal* ca și în *Foiletoanele de luni*[51], și chiar în versuri, cu *Fîntîna lui Boileau*. Hugo trimite din Guernesey un neașteptat buletin de vot. Flaubert votează pentru Boileau cu ironia pe care Clemenceau a avut-o cînd l-a votat pe Loubet[52] — dar, oricum, îl votează.

În ajunul războiului, *Revue Critique des Idées et des Livres*[53] organiza un plebiscit asupra lui Boileau. Atunci s-au întîlnit voturile lui Barrès și Claudel. N-avem nici poftă, nici temei să schimbăm o asemenea stare de lucruri. Președintele rămîne Președinte.

ISTORIA LITERATURII FRANCEZE DE LA 1789 PÎNĂ ÎN ZILELE NOASTRE

Prefață

„Criticul, spune Sainte-Beuve, nu-i decît un om care știe să citească și care îi învață pe alții să citească." Dar înainte de toate căruia îi place să citească și-i place să-i facă pe alții să citească. Critica e născută moartă, dacă la baza și în cursul ei nu este prezentă dragostea de Litere. Există o dragoste pentru Litere în sine, în spiritul și în materialitatea lor, fără de care nu există nici critică, nici istorie literară vie, după cum există o dragoste fizică pentru teatru fără de care nu există adevărată literatură dramatică, după cum există o dragoste pentru Stat fără de care nu există, într-un om politic, un suflet politic. Veți binevoi să înțelegeți acest tablou al literaturii franceze cum a fost cîndva înțeles *Tabloul Parisului* al lui Mercier [1] : autorul l-a scris mai întîi ca cetățean, ca burghez, ca un gură-cască al Republicii Literelor, avîndu-și locul rezervat pe terasa cafenelei lor, bătînd pasul după fanfarele lor militare, mîndru de monumentele orașului său și nelipsit de la ședințele societății care le întreține, trecînd în fiecare dimineață în revistă operele noi, plecînd cu cîte una sub braț și ducînd-o ca pe un pepene bine ales, adăpostindu-și sub umbrelă frumoasa idee pe care o va fi urmat, cum spune, cu aproximație, Diderot, și resemnîndu-se de altfel la gîndul că ideea lui a și fost mai mult sau mai puțin urmată de Diderot sau de un altul. Știu bine că există forme mai eroice și mai fulgerătoare ale dragostei pentru Litere. Dar acestea transcend critica. Nu mai aparțin burghezului din oraș, ci despotului cetății. O asemenea funcție de Pericle al Republicii Literelor, care era rîvnită de Brunetière, nu intră în vederile noastre.

Totuși o astfel de dragoste față de Litere nu stă la baza criticii decît pentru că reprezintă nivelul ei cel mai jos. S-ar putea spune despre Litere ceea ce regele Eduard VII îi spunea cuiva care bea prea repede un vestit vin franțuzesc : „Un vin ca ăsta îl privești, îl adulmeci, îl guști, îl bei — și vorbești despre el“. Literele — nu-i destul să înveți să le iubești, să le guști. Ele nu se desăvîrșesc decît în clipa în care, după ierarhia stabilită protocolar de expertul suveran al Marii Britanii, începi să vorbești despre ele. De îndată ce vorbești despre ele, treci de la Litere, către care te simți atras, la Literatură, care are o durată istorică. Literele constituie o Republică, Literatura — un Stat.

A vorbi despre ele înseamnă a le gîndi, a le cunoaște și a le exprima, punînd în ele o anumită ordine, urmărindu-le transformările, însușindu-ne durata lor. Există un stil al literaturii care răspunde la definiția lui Buffon [2] ; ordinea și mișcarea introduse în gîndirea acestei literaturi, care constituie operele și oamenii.

Introduse... Există un arbitrar în orice ordine și în orice mișcare de această natură : ele aparțin lumii pe care Montaigne o numește *Discurs :* succesiunea lor e o succesiune pe care le-o dăm noi, urmînd de altfel articulațiile schițate sau pregătite în realul însuși. Avem de ales între mai multe sisteme de *discursuri* și de *succesiuni.*

Tipul *Discursului* cel mai fățiș partizan, opus în cea mai mare măsură, tocmai prin această ordine preconcepută, spiritului lui Montaigne, e *Discursul asupra Istoriei Universale* [3]. Ni se pare că titlurile celor trei diviziuni ale sale, *Epocile, Succesiunea Religiei, Imperiile* [4], ne pot procura tipurile celor trei sisteme ordonatoare aplicate la o continuitate vie — și îndeosebi la durata unei literaturi.

Diviziunea în *Epoci* e întrebuințată (și botezată cu evidentă satisfacție chiar cu un nume luat din Bossuet) de Brunetière în *Manualul de istorie a literaturii franceze* [5]. *Epocile literare* sînt datate prin evenimente literare, mai bine zis prin succese literare, ca *Eseurile, Astreea* [6], *Prețioasele ridicule, Geniul creștinismului.* Sînt aici tot atîtea domnii noi, cu un personal, cu o acțiune, cu o responsabilitate. Scriitorii au o însemnătate și merită un loc în măsura în care fac epocă, precum Honoré d'Urfé sau Pierre Bayle. Iar logica sistemului cerea și a obținut ca Brunetière să nu vorbească, în *Manualul* său despre doamna de Sévigné sau despre Saint-Simon pentru motivul că *Scrisorile* uneia și *Memoriile* celuilalt, apărînd abia în 1725 și în 1834, „influența lor nu e de loc sensibilă în istorie“ și că deci Saint-Simon nu are dreptul la o *epocă*, așa cum ducele de Burgundia nu are dreptul la o *domnie*[7]. O influență cu efect întîrziat nu intră în planul *Epocilor*. După 1850, *Adolphe* acționează și influențează infinit mai intens decît *Geniul creștinismului*, iar fertilitatea influenței exercitate de marchiza de Sévigné și de ducele de Saint-Simon e îndreptățită și afirmată prin Marcel Proust. Cu atît mai rău pentru ei! Există epoci de tranziție (și Brunetière le acordă un spațiu de seamă). Nu există însă epoci de „regăsire“.

Al doilea sistem de *Discurs*, adică o *Succesiune a Religiei*, constă în a organiza o istorie în virtutea unei rațiuni superioare, a unei idei înalte, pe care ea e chemată să o realizeze, cu un anumit grad de libertate și anumite dificultăți interioare și exterioare, astfel încît ea ba reușește, ba eșuează, ba vrea binele, ba cedează răului, fără ca dreptul binelui să se prescrie. Toate regimurile noastre politice au avut — și au încă — o astfel de istorie oficială, care trebuie să se desăvîrșească în ele — și sînt binecunoscute sistemele din a doua treime a secolului care au făcut din istoria Franței o *Succesiune a clasei mijlocii* sau o *Succesiune a Revoluției franceze*. De această perioadă și de această temă generală ține *Istoria literaturii franceze* a lui Nisard. Nisard stabilește dacă nu o definiție, cel puțin o natură și o datorie a spiritului francez care se caută, se găsește, se realizează, se înșală, se rătăcește, se pocăiește, se recunoaște de-a lungul literaturii. Această succesiune și-a găsit instituția, în secolul al XVII-lea, în clasicism, după cum *Succesiunea Religiei* și-o găsește în Hristos și apostoli. Un discurs asupra istoriei literare va menține această instituție, va desprinde din ea permanențele, va restaura autoritatea, va denunța ereziile, va forma generațiile noi pe temelia a ceea ce e mai bun în trecut, — iar Nisard, profesor și director al Școlii normale, trecea drept preceptorul unui prinț moștenitor cu o sută de capete, răspunzător pentru binele literaturii, așa cum educatorul prințului era pentru binele Statului. Aceste succesiuni sînt de altfel doctrine de școală, care au ispitit spiritele cele mai diferite vreme de șaizeci de ani, și care fac corp comun cu spiritul oratoric. Se regăsesc în clasificarea sistemelor întocmită de Cousin. Se regăsesc în doctrina rasei, a mediului și a momentului, schelăria *Literaturii engleze* a lui Taine, cu deosebirea, fundamentală de altfel, că succesiunea lui Taine e determinată și determinantă, pe cînd aceea a lui Nisard e inspirată de o idee foarte categorică despre libertatea umană.

Dogmatism, selecție, spirit de guvernare — toate aceste tendințe au slăbit deosebit de mult după Nisard și după Brunetière. Dacă ar fi să dăm un nume chipului sub care apare cel mai natural și cel mai obișnuit, astăzi, ordinea literaturii franceze, am împrumuta titlul ultimei diviziuni a *Discursului asupra Istoriei Universale : Imperiile*. Literatura franceză apare ca o succesiune de imperii, fiecare răsturnat printr-un război literar sau printr-o revoluție și urmat de un alt imperiu. Cele patru imperii — ale asirienilor, perșilor, macedonenilor și romanilor — le-am putea recunoaște în cele patru mari *climate* succesive, ale evului mediu creștin, umanismului, clasicismului și romantismului — ultimele două, Imperiile civilizatoare, continuînd încă, într-un paralelism care-i amintește pe grecii și pe romanii lui Plutarh, să constituie două limbajuri, ale spiritului și ale literelor, rivale și complementare. Istoriile literare, de treizeci de ani încoace, individuale ca aceea a lui Lanson, și mai ales colective, par să tindă de preferință spre sincretismul pe care-l prezentăm aici *cum grano salis*. În istoriile colective ce apar ca o necesitate a zilei de azi, laice ca aceea a atelierului Bédier-Hazard, catolice ca aceea a atelierului Calvet, fiecare dintre aceste imperii e condus de specialiștii săi ce-și asumă o singură parte : „medievaliști“ pentru evul mediu, *seizième*-iști pentru secolul al XVI-lea sînt denumiri curente, cărora unii le-ar adăuga lesne pe cea de *dix-septième*-ist în așteptarea celei de *vingtième*-ist, legăturile în durată și spațiu rămînînd să fie făcute de comparatiști. Istoriile colective au pus literatura franceză sub influența sau, cum se spune, sub semnul acestor ateliere înjghebate în primul rînd pentru cultivarea erudiției. Ele răspund totuși ideii generale pe care am exprimat-o sub termenii de imperii sau climate. Pot fi deosebite, în ansamblul literelor franceze, patru mari naturi literare — secolele al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea — între care au avut loc revoluții ale gustului în durată, și fiecare dintre ele se naște totodată printr-un fel de ruptură și de început absolut. Astfel, ordinii prin epoci ale unei dezvoltări și ordinii prin succesiune a unei idei, le-ar urma aici o ordine prin înlocuiri de ansambluri, analogă ordinii succesive a sistemelor filozofice, ordinii în care se succed cele patru imperii : scolastic, cartezian, kantian, postkantian ; ca și o ordine prin dialog și conflict între aceste patru ordine literare, din care nici unul nu dispărea vreodată cu totul, cum nu dispar nici filozofiile, și care sînt prezente și azi în conflictele de forme și de idei.

Fiecare dintre aceste trei *discursuri,* Epoci, Succesiuni, Imperii, e un discurs posibil, răspunde unor anumite articulații ale realității literare, unor anumite necesități de istorie literară, explicative, didactice, organizatoare. În ceea ce ne privește, vom adopta o ordine care, fără a-i ascunde inconvenientele și arbitrarul, ni se pare că prezintă avantajul de a urmări mai îndeaproape mersul naturii, de a coincide mai fidel cu schimbarea imprevizibilă și cu durata vie, de a adapta mai bine realitatea și produsul unei activități umane la dimensiunile obișnuite ale vieții umane : ordinea generațiilor.

Compușii, spune Leibniz, se află în corespondență cu corpurile simple. Istoria unei literaturi se află în corespondență cu faptul elementar al istoriei unei individualități : fapt atît de elementar, încît ar putea fi încorporat în starea civilă și religioasă asemenea vieții, nașterii, căsătoriei și morții.

PARTEA ÎNTÎI

I Generaţia de la 1789

GENERAŢIA LUI NAPOLEON

E de mirare cu cîtă încăpăţinare Chateaubriand, născut în 1768, se întinereşte totdeauna cu un an; oare numai pentru că urmărea să înceapă chiar de la un an comun de naştere, 1769, paralelismul pe care-i plăcea să-l stabilească între cariera lui Bonaparte şi a lui însuşi? În orice caz, această mică mutare a arătătorului pe cadranul cifrelor trebuie să o reţinem şi să ne-o însuşim ca pe o intenţie de a crea o anumită realitate: a *generaţiei lui Napoleon*. Doamna de Staël, Chateaubriand şi Napoleon se nasc în trei ani, între 1766 şi 1769: geneveza, bretonul şi corsicanul sînt din generaţia *celor ce au douăzeci de ani în 1789*, Napoleon literalmente, Germaine şi René cu aproximaţie. Vom lua acest sincronism drept punct de plecare pentru timpurile noi.

Aceste trei nume aveau să facă, în primii ani ai secolului al XIX-lea, aproape vid în jurul lor, aveau să fie martorii oficiali ai Franţei în faţa lumii. Ele formează o articulaţie în continuitatea generaţiilor. Dacă le comparăm cu celelalte articulaţii ale continuităţii franceze, ne izbeşte o trăsătură aparte.

Doi sînt străini. Iar al treilea, un veşnic emigrant. Germaine Necker e fiica tehnicianului străin, a controlorului general[1], şi ea va întruchipa, pe urmele lui Rousseau şi ale tatălui ei, cel de al treilea val al expansiunii geneveze a cărei istorie se va continua şi dincolo de ea[2]. Bonaparte, un alt cuceritor al nostru, e un italian, neaoş italian, în ciuda stării sale civile franceze, aşa cum d-na de Staël e neaoş geneveză în ciuda stării sale civile suedeze. Iar dacă Chateaubriand e breton, cu el începe un fel nou de a fi breton. Bretania intrase, din secolul al XVIII-lea, în plină cultură franceză: Duclos[3] şi Maupertuis[4] sînt scriitori francezi despre care ştim că sînt născuţi în Bretania — şi atîta tot. Dar Chateaubriand, deşi a părăsit de timpuriu Bretania şi nu s-a mai întors decît într-un coşciug celebru, rămîne cu tot dinadinsul, prin individualitatea lui, un breton, aşa cum vor fi mai tîrziu, Lamennais şi Renan[5]. Breton aşa cum e Rousseau genevez şi Bonaparte corsican, acest francez pur devine, prin situaţia lui de emigrant decorativ şi stilizat, excentric faţă de vremea sa, un fel de străin onorific.

PRĂBUŞIREA REPUBLICII LITERELOR

Aceste trei prezenţe cvasistrăine, atît de neobişnuite la prima vedere, ne apar mai obişnuite şi aproape necesare dacă le privim ca pe reversul unei absenţe: absenţa a tot ceea ce, în această generaţie *a celor ce au douăzeci de ani în 1789*, a fost oprit de Revoluţie.

Oprit, oarecum, fără îndoială, din pricini demografice. Nici nu păşise bine în viaţă această generaţie, că războaiele ucigătoare au şi început. Au adus acestea literelor daune egale sau superioare celor pe care le impusese tribunalul revoluţionar? Au murit la Wattignies[6] sau la Eylau[7] nişte André Chénier[8]? Probabil că în mult mai mică măsură decît războiul din 1914. Masacrul elitelor, care a secerat generaţia *celor ce vor avea douăzeci de ani în 1914* rămîne pînă în prezent un fapt unic în istorie şi, de altfel, din asemenea consideraţii lunecoase asupra posibilului nu putem scoate ceva care să intre într-un lanţ de cauze explicative.

Absenţa care stăpînea pe vremea cînd această generaţie atingea vîrsta bărbăţiei nu e doar o absenţă de indivizi, despre care nu putem şti nimic, ci o absenţă de „stat" literar, de climat literar. Într-adevăr, proclamarea Republicii franceze coincide cu abolirea Republicii Literelor.

Republica Literelor, statul secular ce îi asigura literaturii atmosfera, moravurile, problemele, ritmul, statutul social şi relaţiile externe, este distrusă de Revoluţia pe care ea însăşi a pregătit-o. S-a zis cu academiile, cu saloanele, cu „Societatea". La originea Literaturii unei epoci, a unei generaţii, există de obicei măcar la o mie sau două mii de tineri ideea de a-şi crea o viaţă interesantă „făcînd literatură", iar măcar la o sută de mii de persoane ideea că e interesant, plăcut sau important „să se facă literatură". Vreme de cîțiva ani această idee e uitată sau umbrită. Generația care a trăit asemenea uitare și asemenea umbrire rămîne pecetluită și lovită.

În Republica Literelor, a izbuti însemna să placi oamenilor de lume, după cum în Republică a izbuti înseamnă să placi alegătorilor. Nici Chateaubriand nu urmărea altceva cînd, tînăr ofițer fiind, scria pentru *L'Almanach des Muses.* Iar Germaine Necker a învățat ce înseamnă să placi oamenilor de lume încă de pe cînd ședea pe un taburet, în salonul mamei sale. Dacă e adevărat că Revoluția și-a avut propria ei lume de valori, nu e mai puțin adevărat că în fond ea a distrus sau risipit valorile oamenilor de lume. Care va fi publicul, sau, mai curînd, noile categorii de public ale generației noi, în stare să-l înlocuiască pe cel vechi ? Trei feluri de public sînt posibile acum și toate vor juca un rol în revoluția literară ce începe.

NOILE CATEGORII DE PUBLIC

1. Mai întîi, publicul care nu e constituit din „oamenii de lume", să spunem strada și proaspeții îmbogățiți, în orice caz un public popular. Dar acest public nu asupra *celor ce au douăzeci de ani în 1789* a putut acționa. Aceștia ajunseseră la douăzeci de ani cu o formație gata făcută, a vechiului regim. Și nu se puteau lepăda de ea. Revoluția a adus o literatură revoluționară ; nu și o revoluție literară. Din punct de vedere literar, ea a fost mai conservatoare, mai supusă lecțiilor, mai *primară* decît orice altă epocă. În poezie, în teatru, roata vechilor genuri a continuat să se învîrtească mecanic. Generația care va face o revoluție literară, cea care va încorpora, în teatru și în roman, genurile populare în literatură, nu va fi generația ce va fi înghițit, de voie, de nevoie, Revoluția franceză, ci cea care o va fi digerat, adică generația următoare.

2. Dar dacă publicul oamenilor de lume nu mai există la Paris, el se poate reconstitui aiurea, și literatura îl poate însoți. Evenimentul literar esențial, pentru această generație,

e emigraţia. Cea mai mare parte a noilor valori sînt create fie în emigraţie, fie prin emigraţie, fie prin viaţa în străinătate : Chateaubriand, d-na de Staël, de Maistre[9], Bonald[10], Rivarol[11]. Durata acestei emigraţii pare să fi fost proporţionată de către un destin artist, precum revărsarea Nilului, pe măsura nevoilor literaturii. Ea durează cam zece ani. Dacă s-ar fi întors mai devreme, cum nădăjduiau emigranţii în 1792, emigraţia n-ar fi avut timp să se îmbibe de străinătate, să-şi constituie tabelul comparativ, să-şi mlădieze, să-şi lărgească şi să-şi îmbogăţească propriul capital de idei şi de senzaţii. Iar dacă ar fi rămas printre străini vreme de o generaţie şi mai bine, ca emigraţia protestantă din secolul al XVII-lea, ea ar fi fost absorbită, ar fi îmbogăţit literatura acelora, şi nu pe cea franceză. Revoluţia şi emigraţia colaborează pentru a face din generaţia *celor ce au douăzeci de ani în 1789* o generaţie care în cîţiva ani va fi văzut şi va fi trăit multe, va acumula o sumă de experienţe şi de diversităţi cu mult mai mare decît orice altă epocă din secolul al XVI-lea încoace şi va furniza generaţiei următoare un public deschis şi curios : tocmai saloanele vechii emigraţii vor hotărî, primele, soarta literară a unor Lamartine şi Victor Hugo. Acesta e cel de-al doilea public posibil al literaturii dintre 1792 şi 1802 şi, din alt punct de vedere, dintre 1792 şi 1815, — de fapt o întoarcere a publicului tradiţional al Republicii Literelor.

3. Dar, mai ales după Rousseau, după *Confesiuni* şi *Reverii*[12], este uşor de închipuit un al treilea public : acest minim absolut de public pe care-l constituie autorul însuşi, scriind pentru sine. În 1793, cea mai bună producţie a celor în viaţă se află în manuscris : poeziile lui Chénier sau lada de caiete cu care se întorcea Chateaubriand din America. Cînd tipografiile vor fi restituite literaturii, vor apărea monoloagele singurătăţii, *René, Obermann*[13].

Această generaţie îi va da vieţii interioare un maestru de altfel ignorat de către contemporanii săi : Maine de Biran[14]. Emigraţia exterioară, evidentă, în străinătate, este echilibrată printr-o emigraţie interioară, cortul nomad e echilibrat prin templele secrete. Pînă şi un om atît de puţin potrivit pentru o astfel de viaţă cum e Condorcet[15], scriindu-şi în celulă, după

2 iunie, *Tabloul progresului,* spune în acest sens : „Contemplația e pentru mine un refugiu liniștit în care amintirea prigonitorilor mei nu mă mai poate atinge". Revoluția a împins multe suflete în astfel de refugii.

Astfel, generația celor ce au douăzeci de ani în 1789 a fost constrînsă la un mod de viață și de creație literară cu totul diferit de cel pe care l-ar fi practicat dacă desfășurarea timpului ar fi fost normală. Ea s-a format, neîndoielnic, în dauna unei mișcări literare pur franceze, care ar fi fost produsul direct, plăpînd și poate sleit de forțe al sfîrșitului de secol al XVIII-lea. Am văzut în volumul precedent [16] ce orizont și ce drum anunța curba curentului literar din ajunul Revoluției. Un asemenea drum e oarecum contramandat de Revoluție. În cei opt ani care au precedat-o, de la 1782 pînă la 1788, au apărut *Legăturile primejdioase, Nunta lui Figaro, Paul și Virginia.* Și e de remarcat că Laclos, Beaumarchais, Saint-Pierre, acești trei martori ai generației precedente, deși în puterea vîrstei și deși toți trei au supraviețuit Revoluției, la care au aderat și care i-a folosit, din punct de vedere literar nu supraviețuiesc Vechiului Regim, adică nu mai produc nimic de seamă.

V Chateaubriand

LA RASPINTIE DE VEACURI

Ca şi Napoleon şi d-na de Staël, Chateaubriand este un om al secolului al XVIII-lea, care ajunge la majorat în 1789 şi se maturizează o dată cu spiritul noului secol. Va fi nu atît tatăl poeţilor romantici, cît clasicul lor. O mare parte a operei sale a căzut în uitare. Dar prestigiul persoanei sale rămîne mai mare decît pare să-l implice lectura a ceea ce i-a supravieţuit. Trebuie să-l socotim nu atît ca pe un raft de bibliotecă, cît ca pe un mare contemporan. Prin el trec şi prin el se explică mişcări intime, deplasări ritmice, teme generale ale vieţii şi literelor franceze. Toate s-ar fi schimbat, şi noi de asemenea, dacă Chateaubriand s-ar fi născut cu cîţiva ani mai devreme sau mai tîrziu, dacă, în această balanţă echilibrată a două secole şi a două genii, unul din talgere ar fi fost tras în jos fie de obiceiurile pariziene de la 1780, fie de romantism şi s-ar fi înclinat fie spre Bernardin, fie spre Lamartine.

Cu voinţa încăpăţînată de a sugera posterităţii un „Eu şi Napoleon“, Chateaubriand e îngrozit la gîndul că ar putea inspira un „Eu şi Rousseau“. Face tot ce poate pentru a ne îndepărta de la aceasta. Zadarnic. După Rousseau şi asemenea lui, Chateaubriand le-a impus literelor franceze tipul vieţilor *publice* ale marilor scriitori, al operei întocmite ca o locuinţă istorică, ca o locuinţă plină de personalitatea stăpînului ei, ca Versailles-ul lui Ludovic al XIV-lea — al unei sensibilităţi şi al unei atmosfere izvorîte din el, care expun şi impun o domnie, — al unei situaţii oficiale de întemeietor de climat. Şi astfel se întîlneşte, într-adevăr, pentru posteritate, cu Napoleon. El va lăsa moştenire consemnul : „Să fii Napoleonul unui domeniu“. Fiul generalului Hugo, adolescent, avea să scrie pe un caiet : „Vreau să fiu ori Chateaubriand, ori nimic“.

VOCAȚIILE

Se discută încă despre imensele planuri ale lui Napoleon. Cele ale contemporanului său de litere n-au fost ferite nici ele de eșecuri și nesocotințe, cu atît mai puțin de imperialism. Dar apar cu o suficientă claritate. Trei planuri l-au ajutat să trăiască pe acest breton imaginativ și numai unul dintre acestea e literar. Celelalte două ne ajută să-l clasificăm pe acesta și îl încadrează.

FIUL MĂRII

Cel dintîi mare plan al tînărului din Saint-Malo a fost un plan de marinar, cum i se și cuvenea rasei sale [1]. E fiu de marinar, chiar de corsar, și prin el marea intră în literatură. Va plănui un drum în America, unde să descopere trecătoarea de Nord-Vest, să devină un fel de Magellan polar care, străbătînd ghețurile, ar reuni în călătoria lui Atlanticul și Pacificul. Idei de colegian. Bunicul cumnatei sale e d. de Malesherbes [2]. De la el capătă un teanc de hărți marinărești. Iată-l pe copilul îndrăgostit de hărți și de stampe la ceasul poeziei, ceasul în care lumea apare vastă în lumina lămpilor. Nu descoperă trecătoarea de Nord-Vest, după cum nici Columb nu descoperise Indiile. Dar, ca și Columb, descoperă America. Aduce de-acolo ideea pitorescului, după cum un alt viconte, o altă rudă a d-lui de Malesherbes, d. de Tocqueville [3], avea să aducă de-acolo ideea democrației. Cu teancul de 2 383 pagini *in-folio* drept pradă din America, marele lui plan, zăgăzuit o dată cu sosirea în Lumea Nouă [4], a țîșnit din nou, în chip de spumă literară. De altfel să nu ne închipuim că literatura a lipsit vreodată din acest plan: „Ar trebui să zugrăvești toate astea“, îi spunea lui René sora lui, Lucile, pe cînd admirau în extaz, la Combourg, iazul, landa și pădurea. Cînd plecase în America, își luase cu el nu numai hărțile marelui plan, ci și o grămadă de hîrtie ca să și-l povestească — și, în loc de jurnalul unui om care-l realizează, va scrie jurnalul unui om care nu-l realizează.

OMUL DE LITERE

Al doilea mare plan este pur literar. Dar ce de trăsături comune cu primul! Vocaţia lui de neînfrînt este de-a fi om de litere. Convertirea lui religioasă, ca şi călătoria în America trebuiau să se transfere de îndată în literatură. Fusese să caute în America şi adusese din America *Geniul* literar al Americii. Zvîrlit în exil de către Revoluţie [5], se repezise la condei şi scrisese, cu *Eseul* din 1797, un Geniu al revoluţiilor. Convertirea lui creştină nu avea să rămînă fără o versiune literară corespunzătoare, care va fi *Geniul creştinismului*, adică prima parte dintr-un mare plan al unui aşezămînt literar. A doua parte avea să fie proba faptelor, proba superiorităţii literare a creştinismului, prin epopeea creştină a *Martirilor*. A treia parte va fi călătoria în Orient, cadru şi decor pentru atare epopee.

CREDINCIOSUL

Eseul asupra revoluţiilor era plin de filozofia secolului al XVIII-lea, pe care emigraţia o luase cu sine. Mai ales pentru un scriitor înnăscut, consacrat carierei literare, această filozofie rămînea casa maternă a literaturii. Pentru Chateaubriand, ea însemnase emanciparea; pe de altă parte, acest breton avea în sînge vocaţia credinţei, care i-a fost pe cît de imperioasă pe atît de teatrală. În iulie 1798, află de la sora sa, d-na de Farcy, că le-a murit mama; ceva mai tîrziu află că a murit şi această soră. Au murit, spune el, din cauza mizeriei suferite în celulele Revoluţiei şi îndurerate de greşelile francezilor. Că ultima chemare a acestor două femei l-a convertit în cele din urmă, este neîndoielnic. Faimoasa lui frază e tipică: „Trebuie să recunosc că nu m-am lăsat ispitit de cine ştie ce mari lumini supranaturale; convingerea mi-a pornit din inimă; am plîns şi am crezut". Aceasta-i adevărata religie a lui Chateaubriand. Nu este un teolog (cîtă teologie se află în *Geniul creştinismului* e lipitură — luată de la alţii). El nu îşi are mica religie proprie! Nimeni n-a dogmatizat mai puţin ca el. Dacă ar fi fost întrebat ce crede, ar fi spus, poate, ca Brunetière : „Duceţi-vă şi întrebaţi la Roma". Şi dacă ar fi fost întrebat ce este, ar fi răspuns : un simplu credincios.

Într-adevăr, toată religia lui Chateaubriand stă în cuvîntul *Credinţă*. Credinţa în femeile din familia sa l-a făcut creştin, după cum credinţa în oamenii rasei sale l-a făcut emigrat şi regalist. Ce e *Geniul creştinismului ?* Un sistem de credinţe — iar credinţa e sinonimul cavaleresc al tradiţiei.

RELIGIA LUI CHATEAUBRIAND

Nu-i o religie prea interioară şi e uşor de înţeles de ce teozoful Saint-Martin[6] a criticat *Geniul* cel puţin tot atît de aspru cît şi filozoful Ginguené[7]. Dar e o religie sigură şi o religie continuă. Fără prea mult efort de gîndire, Chateaubriand rămîne creştin, şi de fapt cu destulă uşurinţă. Preoţii, care n-au luat în serios *Geniul creştinismului* ca apologie, nu s-au îndoit de sinceritatea religioasă a autorului. Profesiunea şi calitatea lor de duhovnici i-au deprins cu acest soi de creştini : n-au de ce să nu accepte buna-credinţă şi adevărata credinţă a acestor credincioşi, pe cîtă vreme se îndoiesc oricînd de sinceritatea religioasă a unor Lamartine sau Hugo. Catolicismul întemeiat pe credinţă se integrează în tradiţia franceză : fusese şi al lui Montaigne. El păstrează într-un minim de religie cea mai mare parte a creştinilor ; iar reversibilitatea meritelor, rostul rugăciunilor, delegarea unora pentru mîntuirea altora sînt, chiar înlăuntrul dogmei catolice, un semn că însăşi dogma e înclinată, oarecum, să îndreptăţească un asemenea catolicism. De altfel, nu-i mai puţin adevărat că, după cum remarca Saint-Martin, *Geniul* pare un *Geniu al catolicismului* mai mult decît un *Geniu al creştinismului*.

Sainte-Beuve l-a numit pe Chateaubriand — şi-i plăcea să stăruie în această definiţie —, „un epicureian cu imaginaţie catolică". Ceea ce ar însemna să-l confundăm cam pe nedrept cu autorul *Voluptăţii*. Trebuie să vedem sau să căutăm mai în adînc.

O VALOARE MATURIZATĂ PRINTR-O DURATĂ

Să nu-l uităm pe gentilomul breton. Neîndoielnic, nobilimea a îmbogățit mult literatura franceză ; dar îndeosebi a îmbogățit-o prin memoriile ei, adică printr-o literatură de familie, eflorescență, uneori miraculoasă, ca la Saint-Simon, crescută pe arborele genealogic. Vedem în Chateaubriand pe unul din rarii scriitori — singurul mare scriitor francez — care a împletit viața tradițională a nobilimii, și chiar un anumit puritanism al castei sale, cu o carieră, cu o practică, cu calități și defecte ale unui om de litere.

Chateaubriand cel libertin și păgîn era un Chateaubriand dezrădăcinat prin emigrație. Creștinismul coincide pentru el cu întoarcerea în patrie, într-o ordine proprie, în propriul său fel de viață. Înainte de a-și fi dobîndit imaginația catolică, el moștenise tradiția catolică. Imaginația lui de poet indică existența acestei tradiții subterane, așa cum șirurile de plopi indică stratul de apă de dedesubt. *Geniul creștinismului* este geniul tradiției, al tuturor tradițiilor, sensul unei durate, familiaritatea cu o durată. Un asemenea *Geniu* nu l-ar fi putut scrie un preot, căci preotul pune accentul pe actualitatea dogmelor, pe adevărul lor atemporal, pe natura lor de principii. Era nevoie de un nobil, crescut în cultul unei valori ereditare, al unei valori maturizate printr-o durată. Să punem față în față această nuanță a *Geniului* cu sentimentul „vechimii“ religioase, cu „apărarea tradiției“, cu „succesiunea religiei“, la Bossuet. Desigur, găsim și la Bossuet valori asemănătoare, ce concordă cu cele din *Geniu* în explicarea moravurilor catolice ale Franței. Dar deosebirea rămîne mare. Valoarea „vechimii“ înseamnă pentru Bossuet chezășia pe care aceasta o reprezintă împotriva schimbărilor, în menținerea unei prezențe intacte, a *ceva ce rămîne*. Pentru Chateaubriand ea înseamnă un pact cu viața, în stare să asigure, ca viața însăși, o permanență dedesubtul schimbărilor, să-și încorporeze nuanțele și diferențele vîrstelor : maiestatea bătrîneții după grațiile copilăriei și după vigoarea tinereții, adică *ceva ce durează* ca arborele unei familii.

ABSENŢA IMAGINAŢIEI RELIGIOASE

Imaginaţia nu vine decît după aceea, şi e slabă. Este limpede că lui Chateaubriand nu i-a izbutit niciodată o operă de imaginaţie, că nu există în nici una dintre ficţiunile sale forţă creatoare, că-i lipseşte într-un grad neobişnuit acea imaginaţie proprie catolicismului care se află din belşug la un Pascal, un Bossuet sau un Fénelon[8] şi sub care ceea ce e literă de evanghelie sau dogmă produce o neîncetată fulguraţie de simboluri spirituale care o preface în hrană pentru suflet. În *Geniul creştinismului* lipseşte geniul creştin. Iar acesta îşi găseşte compensaţia tocmai în tradiţie, adică pune în lucrare tocmai ceea ce este de mult gîndit, simţit, asimilat de către imaginaţia creştină. *Geniul,* care a fost o carte de iniţiere în ordinea artei, e, în succesiunea religiei, o carte de urmaş, o carte de epigon.

Titlul iniţial, cînd a fost începută, la Londra, în 1799, era de altfel mai puţin poetic, dar mai explicit : *despre frumuseţile poetice şi morale ale religiei creştine şi despre superioritatea ei faţă de toate celelalte culte ale pămîntului.* Discutase proiectul cărţii cu Fontanes[9], pe atunci emigrat, convertit şi el, şi care, ca viitor rector al Universităţii, avea spiritul instituţiilor. Lucrarea e menită nu atît să expună creştinismul, cît să-l slujească, desprinzînd din el bogăţii încă nebănuite. Şi să-i slujească autorului demonstrîndu-i lui însuşi că o convertire ca a lui nu putea dăuna vocaţiei sale literare, nici vocaţiei literare în genere, ci dimpotrivă !

CE A MURIT ŞI CE A RĂMAS VIU ÎN *GENIUL CREŞTINISMULUI*

Dintre cele douăzeci şi două de cărţi ale *Geniului,* mai mult de jumătate sînt părţi moarte. Apologetica propriu-zisă, fără teologie, fără filozofie, alcătuită din emoţii, impresii, aluzii, rămîne o zdreanţă. Fragmentele de virtuozitate despre tainele bisericeşti, poezia litaniilor şi a mînăstirilor după strălucirea lor de o clipă s-au dezumflat în grămada de vechituri ale clişeelor oratorice. *Geniul creştinismului* suferă de boala de care suferise şi acel *Geniu al elenismului* care era *Telemac.* S-a epuizat prin imitaţie. Ce a fost nou în vremea lui a devenit clişeu — şi e destul să ne gîndim, de exemplu, de cîte sforţări avem nevoie — şi ce puţini le fac — pentru a curăţi de zgura timpului visul Atalei !

N-am mai avea faţă de *Geniul creştinismului* decît emoţia istorică pe care o încerci în faţa unei date, dacă n-ar exista partea a treia : *Artele frumoase şi literatura,* prin care Chateaubriand a întemeiat o parte — şi cea mai bună — a criticii moderne. Ca să mai găsim pagini analoge prin vibraţie, prin divinaţie lăuntrică, prin simpatie recreatoare, cu acelea pe care el le consacră lui Homer, lui Virgiliu sau lui Racine, trebuie să ne întoarcem în trecut pînă la Montaigne sau să ajungem în viitor pînă la scrierile lui Sainte-Beuve de după 1830. *Geniul* pregăteşte o nouă sensibilitate literară. Bancnota retoricii lui somptuoase este convertibilă în aurul unui gust sigur, încercat, autentic. Şi, în parte, el creează, popularizează şi însufleţeşte cele trei valori care reînnoiesc în secolul al XIX-lea sensul operelor şi al oamenilor şi cu care încă ne nutrim.

În primul rînd, el face pentru durată ceea ce Rousseau făcuse pentru spaţiu. Rousseau deschisese ecluzele naturii. *Geniul* le deschide pe cele ale istoriei. Prin el durata devine ceea ce filozofii numesc o natură. Sub pavilion creştin, istoria îşi face intrarea în noul secol cu o încărcătură de poezie.

Apoi, Chateaubriand, după La Harpe şi mai bine decît el, dă glas şi stil unui dialog care va fi una din marile cuceriri ale inteligenţei în secolul al XIX-lea : dialogul dintre secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, cu argumentele şi sentimentele care îl fac pe Chateaubriand să ţină partea secolului al XVII-lea ; dialog între cele două secole nu în continuitatea lor, cum apărea la Voltaire, ci în contrastul lor, cu incompatibilităţile lor, cu obligaţia de opţiune pe care o impun, cu forţa lor de a determina familii de spirite, curente de idei, partide religioase, filozofice, politice, literare. Dialogul acesta va dura mult : ne conduce şi azi.

În sfîrşit, printr-un stil cît se poate de conştient, de luminos şi de artistic, Chateaubriand a repus în drepturi o materie în aparenţă cît se poate de discordantă şi de opusă acestui stil : aceea a ideilor obscure. În măsura, de altfel discutabilă, în care Voltaire ar fi un „haos de idei clare“, ar trebui să-l numim pe Chateaubriand o ordine strălucită de idei obscure. El a repus în drepturi, împotriva secolului al XVII-lea, asemenea lui Leibniz și a lui Maine de Biran, percepțiile obscure. Poezia, pentru care acestea constituie elementul nutritiv, a tras mari foloase, ca și religia — și mai ales religia.

Religia, care pentru Bossuet era o ordine de idei clare, iar pentru Fénelon o ordine de idei simple, întîlnise și străbătuse, cu Rousseau, lumea sentimentului pur, trecuse de la o stare solidă la o stare fluidă. Acestei stări fluide, *Geniul creștinismului* îi dă strălucirea de aur a prestigiului, îi încorporează dimensiunea duratei ; o pune în acord cu glasul istoriei.

Cel mai pătrunzător dintre analiști, un om al secolului al XVIII-lea, făcînd cunoștință cu ideile obscure, la optsprezece ani după apariția *Geniului,* le va vedea legate în chip necesar de întreaga viață religioasă și poetică a omului : „Dacă aș fi acuzat aici — va scrie Benjamin Constant pe la 1820 — că nu definesc destul de precis sentimentul religios, aș întreba cum se poate defini cu precizie partea aceea vagă și profundă a senzațiilor noastre morale care, prin însăși natura ei, sfidează orice efort al limbajului. Cum ați putea defini oare impresia produsă de o noapte întunecată, de o pădure bătrînă, de vîntul care geme printre ruine sau peste morminte, de oceanul ce se pierde dincolo de privirile noastre ? Cum ați putea defini oare emoția pe care o produc cîntecele lui Ossian, biserica Sfîntul Petru, meditația asupra morții, armonia sunetelor sau a formelor ? Cum ați putea defini reveria, freamătul acela lăuntric al sufletului în care parcă vin să se adune și să se piardă, într-o confuzie misterioasă, toate puterile simțurilor și ale gîndirii ?“ Iată carta constituțională acordată ideilor obscure de către analistul însuși, de către moștenitorul liberal al filozofilor : *Geniul creștinismului* trecuse pe acolo.

EPOPEEA OMULUI NATURII LA OMUL DE LITERE

Îndărătul marelui plan vag al călătoriei americane se afla un mare plan mai precis, care consta în a extrage din ea *epopea unui om al naturii.* Chateaubriand o schițase în

America, o scrisese la Londra, dar o va publica abia în 1826; este vorba de *Nacezii*, stranie și, sub demodatul ei veșmînt epic, mai aproape de *Telemac* decît de *Odiseea*. Foarte subtil și bine sfătuit de prieteni, s-a temut ca nu cumva să debuteze în epică, dacă nu chiar printr-o nouă *Fecioară* [10], prin niște noi *Incași* [11], și a preferat să încerce un *Paul și Virginia*, înfățișat de altfel drept un episod din *Geniul* în pregătire: rezultatul a fost, în 1801, *Atala sau Dragostea dintre doi sălbatici în pustie* [12]. Atala și Chactas sînt aproape tot atît de „sălbatici", cum sînt de grecești personajele din *Telemac*. *Atala* a avut succes de public și a fost ridiculizată de critică. Cearta din 1801 din jurul *Atalei* [13] este extrem de instructivă ca semn al deplasărilor, dacă nu al revoluțiilor gustului. Pentru noi, farmecul acestui roman indian este secătuit. Dar torpilorul deschidea drumul marelui vas al *Geniului* și îi pregătea triumful din 1802.

Geniul creștinismului urmărea să fecundeze deopotrivă romanul și epopeea. Această carte-tip a literaturii de întoarcere din emigrație poartă în sine în același timp un *Werther* [14] și o *Mesiadă* [15].

RENÉ

René este față de *Werther* ceea ce este *Atala* față de *Paul și Virginia*. Căci nimeni, în materie de genuri sau de modele, nu e mai puțin inventiv decît Chateaubriand care înnoiește totul doar prin stil — prin stilul unui suflet și prin stilul unei forme. *René*, publicat în 1802 chiar în corpul *Geniului*, a contribuit la triumful acestuia. Ce inovație, să-l plasezi pe donator în colțul cel mai luminos al imensei fresce din altar (care triumfă) în noua biserică a Concordatului! Era vorba de a ilustra și de a face să trăiască printr-o boală „aproape necunoscută anticilor și prea puțin băgată în seamă de moderni" o *melancolie*, legată de existență, la un tînăr stăpînit de pasiuni puternice și vagi, convins definitiv că viața îi va dezamăgi totdeauna imensitatea dorințelor. Aventura intimă, tragică, soarta incestuoasă a lui René și a Ameliei impuneau imaginațiilor feminine un chip inspirat și inspirator al autorului. Au apărut mulți René după cum apăruseră mulți Jean-Jacques. Vreme de un veac, *René* a stîrnit o febră poetică extraordinară, care a coborît treptat după moartea lui Chateaubriand, dar mai ales pentru că era preluat și înlocuit prin *Memorii*[16].

MARTIRII

Werther-ul lui Chateaubriand a avut totuși — și lui Chateaubriand i s-a părut o mare nedreptate — o soartă mai bună decît *Mesiada* lui. *Martirii* erau concepuți nu numai ca punct culminant al celui de-al doilea mare plan, ci și ca ideea cea mai înaltă a puterii sale. Asemenea idei mari sfîrșesc rău. Cel mai bun lucru din *Martirii* a fost, pentru Chateaubriand, ideea în sine, elaborarea studioasă și ingenioasă a poemului, a acestei probe de încercare a *Geniului* — ca și călătoria în Grecia și la Ierusalim[17] pe care a întreprins-o ca să le însuflețească decorul. N-au avut succes la apariție și cu atît mai puțin ulterior.

René, care crea în Franța romanul autobiografic scurt, cu prenumele autorului, își întorcea fața spre viitor, ca însuși genul romanului. *Martirii*, ca epopeea însăși, și-o întorc spre trecut. Sînt o întoarcere la secolul al XVII-lea, dar la un secol al XVII-lea european, franco-englez (și aici se vădește o urmare a emigrației) în care Milton l-ar fi învins pe Boileau[18]. S-ar părea că în secolul al XVII-lea a existat un clasicism pur, dar fărîmițat și împrăștiat prin spațiu în trei bucăți sau în trei limbi : cu Claude Lorrain[19] la Roma, cu Milton în Anglia, cu Racine în Franța. Iar ambiția celui ce-a scris *Geniul* și *Martirii* parcă ar fi fost să refacă unitatea pierdută într-o proză compozită, să contopească epopeea creștină a lui Milton cu poezia lui Racine și să le învăluie în lumina de aur a peisajului roman.

Din păcate, timpul nu stătuse în loc și nu se mai putea trece cu buretele peste cuceririle științifice ale secolului al XVIII-lea. „Cum poți — spune Sainte-Beuve — să reclădești bolta cerească, cu întreaga ei schelărie de *Thrones* și de *Dominations*[20] cînd ești contemporanul lui Laplace ?“ Chateaubriand și-a montat mașinăriile epice tocmai în momentul în care adevăratele mașinării începeau să schimbe fața globului.

Treizeci de ani după el, Lamartine va introduce, în *Căderea unui înger*, o aeronavă. De-aici ruptura.

E adevărat că Chateaubriand își publica tragedia *Moise* la un an după *Hernani !*[21] Credința sa față de secolul al XVII-lea e o credință față de ramura vîrstnică a literaturii. Totuși, din *Martirii*, după o operație de curățire, ies, cu coloritul lor proaspăt, bucăți admirabile. Firește, e o *Eneidă* al cărui mare plan nu ne mai mișcă, în care piosul Eudore[22] se întîlnește în indiferența noastră cu piosul Enea și al cărei decor epic ca și protocolul miraculosului ei le îndurăm într-o stare de somnolență morocănoasă. Dar în numeroase pagini simțim că Chateaubriand e, ca și Virgiliu, un geniu viu, superior corvoadei la care s-a înhămat, o delicată îmbinare de anticar, artist și creator. Începutul *Martirilor*, cu Eudore la Lasthenes[23] e proaspăt și simplu ca primele pagini din *Mirela*[24] ; Eudore în tabăra de pe Rin, faimosul răsărit de soare la Neapole, bătălia francilor, episodul Velledei[25], sînt departe de a-și fi epuizat poezia — iar la 1809 poezia aceasta era de o admirabilă noutate. Chiar bătălia aceea veșnică a infernului cu cerul, Hierocles acela care are trăsăturile lui Fouché[26], toate vorbeau într-un chip aparte publicului nobil, care-și văzuse atîtea neamuri pierind pe eșafod, pentru care scria Chateaubriand și care, pe cît i-a stat în putință, i-a apărat *Martirii* în fața criticii.

SCRIERILE POLITICE

Cel de-al treilea dintre marile planuri care i-au abătut gîndurile lui Chateaubriand de la suferințele lui René este, din 1815 și pînă la 1830, planul politic. Ministru, ambasador, publicist, pamfletar, el a fost, fără îndoială, unul dintre cei ce au avut cea mai mare influență, în bine și în rău, asupra destinelor Restaurației. Cu privire la însăși politica lui, opiniile sînt foarte divergente. Ce vom nota este însemnătatea și interesul scrierilor politice, prea puțin cunoscute. *Despre Buonaparte și despre Burboni* era cel mai tare și cel mai cuceritor pamflet scris de la *Satira Menipee*[27] încoace : a explodat în 1814 ca o lovitură de trăsnet ; dar cît de mult ar fi crescut prestigiul acelui *Napoleon cel Mare* dacă ar fi fost scris cu trei ani mai devreme, în exil, ca *Napoleon cel mic !*[28] *Monarhia după Cartă* prezintă un curios amestec de ultraregalism și de înaltă și prevăzătoare inteligență. Iar faptul că Chateaubriand a ajuns, ca ministru, insuportabil pentru Ludovic al XVIII-lea[29] sau că în lupta sa contra lui Villèle[30] este greu să ții cu orgoliosul scriitor, nu știrbește cîtuși de puțin forța stilului, magia imaginilor, jocul combinat al ironiei și al elocinței pe care le putem admira în articolele sale de ziar. Ambiția politică a fost, poate, cea mai puternică din viața sa. Decepțiile i-au alimentat verva.

SCRIERILE PERSONALE

S-ar spune că există în Chateaubriand-scriitorul două naturi, care de altfel se împacă foarte bine : un Chateaubriand literat și un Chateaubriand coborîtor din Montaigne, un Joubert[31] cu trei dimensiuni, care scrie pentru sine și despre sine. Nu numai că se împacă între ei, dar se și întrepătrund necontenit, pentru că Eudore este adesea Chateaubriand însuși, iar Chateaubriand din *Memorii* este un Chateaubriand stilizat. Nu e însă mai puțin adevărat că ne vom ocupa aici de opera lui Chateaubriand în măsura în care ea a deviat în cea de a doua direcție.

În scrierile sale personale s-ar deosebi un grup al *Eseurilor* și un grup monumental.

1. ESEURILE

Prin eseurile lui Chateaubriand înțelegem cărțile alcătuite din notele sale de lectură, dialogurile autorului cu sine și cu cărțile, așa cum sînt *Eseul despre revoluții* și eseurile despre *Istoria Franței* sau despre *Literatura engleză*. Ele valorează adesea cît valorează și lucrările de mîna a doua a căror lectură l-a inspirat pe autor. Deși nu o dată sînt simple compilații de bibliotecă, nu se întîmplă aproape niciodată să citești trei pagini fără să dai peste o prescurtare, o maximă sau o imagine de geniu luminător.

Cel mai curios rămîne acel „*purâna*“ de tinerețe, scris la Londra în anii febrili ai emigrației — și intitulat *Eseu despre Revoluțiile vechi și moderne, considerate în raportu-*

rile lor cu Revoluția franceză. Ar putea fi intitulat la fel de bine un *Geniu al revoluțiilor*, precursor al celuilalt *Geniu*. Starea revoluționară este explicată ca o stare istorică, cronică, ale cărei manifestări nu sînt noi și care ar da loc la ceea ce am numi azi studiul revoluțiilor comparate. Abatele de Vertot se specializase încă din secolul al XVIII-lea (aparent, căci operele nu prea corespund titlurilor) într-un asemenea studiu, în cele trei istorii ale sale : a *Revoluțiilor din Republica Romană*, a *Revoluțiilor din Suedia*, a *Revoluțiilor din Portugalia* [32]. Tînărul Chateaubriand le folosește, acumulează în cîteva luni lecturi enorme, le desfășoară claie peste grămadă, prefăcîndu-le într-un clocot de inventivitate, de fantezie și de geniu, face în același timp extrase de lectură și reflecții pentru sine : de aici caracterul dezlînat al unei cărți care încă nu ține seama de public, de aici și interesul pe care l-a oferit cînd și-a retipărit-o, în 1826, în *Opere*, cu note în care el însuși se interpelează, se contrazice, se ironizează sau se confirmă. Toate acestea anunță spiritul *Memoriilor de dincolo de mormînt* [33] : jurnal intim de cugetare, dar jurnal intim al unui stilist și al unui om public, care se simte stingherit cînd rămîne singur cu sine și căruia îi trebuie măcar un asemenea delegat al publicului cum este oglinda.

2. MEMORIILE

În 1811, Chateaubriand și-a început *Memoriile*. A lucrat la ele, le-a retopit și le-a pus la încercare, cu unele întreruperi, vreme de peste treizeci de ani. Admirase planul lui Keops care și-a petrecut viața ridicîndu-și propria piramidă. A vrut să aibă și el un mormînt monumental. Muza destinului său îl conducea firesc și nobil spre o stilizare căreia i-a sporit caracterul faraonic, pentru că și-o voia postumă.

Memoriile de dincolo de mormînt nu pot fi despărțite de un vast ansamblu autobiografic, din care o parte a fost publicată de Chateaubriand încă din timpul vieții. Mai întîi, relatările de călătorie, care ocupă și ele în opera lui Chateaubriand un loc mai mare decît l-ar indica volumele ce le sînt consacrate în mod special. El a desprins o bună parte a tablourilor din călătoria în America pentru a le introduce în *Eseul despre Revoluții*, în *Nacezii*, în *Atala*, în *René*, în *Geniul creștinismului*. *Itinerarul* nu păstrează decît paginile de călătorie care n-au fost folosite în *Martirii*. Din călătoria în Italia a tăiat cea mai frumoasă bucată ca să facă din ea *Scrisoarea către Fontanes*[34] despre cîmpia romană. Alte fragmente au trecut în *Memorii*. Dimpotrivă, *Călătoria în Italia* cuprinde scrisori de călătorie cerute îndărăt de la Joubert. Să nu uităm că Chateaubriand avea procedeele de compoziție ale unui mozaicar și ale unui decorator. *Itinerarul*[35], așa cum a fost publicat, e o carte plăcută, în care sînt vreo cincizeci de pagini admirabile, ce ar putea sluji la definirea peisajului istoric modern, dar în care, mai ales în ce privește Pămîntul Sfînt, se află multă umplutură și mult artificiu. Chateaubriand s-a plictisit în această călătorie, corvoadă literară necesară pentru epopeea și pentru gloria sa și pe care era nerăbdător să o încheie cu întîlnirea pe care romanesca doamnă de Mouchy i-o fixase la Granada[36]. Plecase în căutarea „gloriei — spune el — ca să se facă iubit". Ca să întrebuințăm expresia pe care el i-o aplică altuia, Chateaubriand își reîmprospăta la Sfîntul Mormînt proviziile de literatură și de dragoste. Foarte bine, dar, pe lîngă toate, se lăsase și investit cavaler. Avea de ce ? La fel, tabloul cîmpiei spartane pe care-l dă el e unul dintre cele mai frumoase din *Itinerar*. Dar crede că, o dată aflat acolo, trebuie să strige tare : *Leonida !* și să se lase cuprins de admirație că nimeni nu-i răspunde. „Poate că e sublim — spune Jules Lemaître[37]. Dar dacă nu este ?". Am repeta acest semn de întrebare în fața mai multor aspecte ale acestei călătorii stilizate.

S-ar putea adăuga, de asemenea, la *Memoriile de dincolo de mormînt*, foarte interesantele memorii politice pe care le-a adunat sub un titlu care nu trebuie să îndepărteze cititorii : *Congresul de la Verona*[38]. Cea mai mare parte a *Memoriilor de dincolo de mormînt* este, de altfel, politică. Nu ea ne reține cel mai mult. Lectura susținută a enormului monument e dificilă — iar justificările politice ale unui om care s-a înșelat cît și alții, și mai mult decît alții, portretele răuvoitoare ale dușmanilor, ca și lungile relatări de intrigi ale căror chei doar istoricii le mai au, fac ca ultimele volume să rămînă, într-o bibliotecă de lectură, totdeauna mai puțin uzate decît primele.

STILIZĂRI

Dar multe pagini și toate amintirile din tinerețe și emigrație păstrează un farmec inepuizabil. Chateaubriand nu se înșela. Cînd generația asupra căreia acționase *René* a dispărut, *Memoriile* i-au redat posterității un nou René, pe adevăratul René. Căci, prin *Memorii,* Chateaubriand a introdus în literatură o nouă realitate, care a avut urmări : omul stilizat. Stilizat mai întîi prin stilul însuși. Vorba lui Buffon ar fi — în acest caz — răsturnată, — omul e stilul. E, aici, un mecanism sau, dacă vreți, un dinamism autonom al stilului. Chateaubriand nu gîndește cu adevărat decît cu condeiul în mînă, condus de mișcarea frazei sale docile, așa cum un Murat nu este el însuși decît călare. Dar, pe de altă parte, viața i-a fost stilizată de același elan, de aceeași natură, ca și frazele și cărțile sale. Molé[39] întreba uimit cum e cu putință ca opinia publică să conspire cu atîta complezență și fidelitate pentru a-i menține masca, pentru a-l accepta sub frumosul chip exterior pe care și-l crease el însuși și chiar pentru a-i spune cînd își purta — cum zice Courier[40] — masca în mînă : „Domnule de Chateaubriand, acoperiți-vă !“

Stilul lui Chateaubriand ține organic de proza frumoasă franceză. E stilul lui Massillon[41], laicizat și naturalizat de Rousseau, apoi ilustrat și colorat de Bernardin, și căruia, ducîndu-l la perfecțiune, Chateaubriand îi adaugă expresia creată, curba finală și imaginea detașată.

El și-a stilizat viața după imaginea și după curentul acesta. Și-a gîndit-o (mai mult decît și-a trăit-o, căci era, în practica vieții, simplu, fermecător, și nu pontifica), și-a gîndit-o și și-a scris-o cu preocuparea de a o face expresivă și semnificativă, de a o face să traseze o mare curbă luminoasă, de a-i proiecta atitudinile pe un orizont veșnic. Meditînd la cariera lui Alexandru și la aceea a lui Napoleon, a scris : „Destinul unui om mare e o Muză“. *Memoriile de dincolo de mormînt* figurează sforțarea cea mai puternică și în ansamblu cea mai izbutită pe care a făcut-o un intim al Muzelor pentru a și-o încorpora pe una dintre ele propriului său destin. Aici poetul a ajuns-o și a izbîndit mai bine decît a izbutit îndrăgostitul să-și aibă „silfida".

Ținem și azi, cum au ținut contemporanii lui, să păstrăm în peisajul lui Chateaubriand fumul august de altar antic. Voința de a-și crea un decor, încordarea lăuntricului de a se vădi în afară, au reușit. Au reușit, pentru că lăuntricul e autentic și pentru că, folosind o anumită cheie, îl simțim viu. Și dacă au reușit în fața noastră, cu atît mai mult trebuie să fi reușit în fața moștenitorilor direcți.

ECOURILE

Chateaubriand a creat un stil al geniului romantic, după cum Ludovic al XIV-lea crease un stil al regalității. Iar cele două stiluri seamănă între ele. Prin Ferney, monarhia omului de litere se întrupase într-o reședință de tip Versailles. Rămînea să i se dea atitudinea, moravurile și sufletul unei regalități. Cu Voltaire, Chateaubriand, Lamartine și Hugo sau, mai precis, de la înscăunarea lui Voltaire la Ferney pînă la funeraliile lui Hugo, se înrădăcinează în inima literaturii franceze o problemă, un decor, un destin al monarhiei literare.

Dacă acesteia Voltaire i-a dat, ca Henric al IV-lea, avîntul războinic, sîngele de luptător, *patosul*, Chateaubriand i-a creat, ca Ludovic al XIV-lea, decorul, stilul, *etosul*.

Iar acest regalist literar nu degeaba e contemporan al lui Napoleon. A jucat un rol imperial. Călătoria lui în America, dacă nu cea în Orient, a fost suficientă pentru a anexa la literatură o lume nouă. A semnat, prin *Geniul creștinismului*, Concordatul celor două antichități.

Paralelismul Napoleon-Chateaubriand păstrat cu ostentație de-a lungul *Memoriilor* ne poate face să zîmbim. Dar una dintre mărețiile romantismului este însăși această raportare la destinul lui Napoleon pe care o vedem la un Lamartine, un Balzac, un Hugo, această ambiție care-l împinge pe poet să-și găsească propria Sfîntă Elena la Grand Bey[42] sau la Guernesey, această inscripţie sub Napoleonul lui Balzac: „Ceea ce a încercat el prin sabie, voi săvîrşi eu cu condeiul“ — şi în genere literele romantice ca atelier de destine făcînd concurenţă stării civile din Ajaccio.

Chateaubriand i-a reproşat lui Rousseau că a necinstit-o pe d-na de Warens[43] drept răsplată pentru ospitalitatea ei. Ce vorbe mari! Pentru noi, unul din farmecele *Confesiunilor* stă în faptul că iubirile lui Rousseau nu lipsesc din ele. Cele ale lui Chateaubriand sînt, dimpotrivă, absente din *Memoriile de dincolo de mormînt*. Paginile despre d-na de Beaumont[44] sînt frumoase, într-adevăr, dar ele n-ar diferi prea mult dacă Pauline şi René nu s-ar fi iubit de loc. Trei sferturi din *Memorii*, din memoriile vieţii politice a lui Chateaubriand, sînt, mai mult sau mai puţin, memoriile altora, cîteodată chiar, cînd se drapează artificial, memoriile altuia. Fără paginile, publicate mai tîrziu, despre doamna de Récamier[45], fără aluziile din extraordinara carte pe care a scris-o la 75 de ani despre *Viaţa lui Rancé*[46], ne-ar lipsi memoriile inimii sale.

Totuşi, mai curînd în marginea operei sale decît în opera sa (din magnifica sa corespondenţă lipsesc aproape toate scrisorile de dragoste) se încheagă imaginea unui Chateaubriand închinat dragostei, înveşmîntat în figura oficială a veşnicului dezamăgit, a veşnicului blazat.

Să nu spunem, cu Jules Lemaître, că această blazare neîntrerupt proclamată nu e decît prefăcătorie. Accentul nu înşală, iar măsura fericirii unui om mare nu e dată de ceea ce în destinul său ar copleşi un om mediocru. Blazarea înnăscută este o diateză, un dar fatal, un început absolut în natura unei fiinţe. Chateaubriand a adus-o cu sine, iar fraza lui: „Viaţa mi-a fost impusă“ vine, evident, din adîncurile sale. În 1797, înaintea convertirii sale, scria: „Să murim întregi, de teama de a nu suferi în altă parte. Viaţa asta trebuie să ne lecuiască de mania de a fi“.

Pe de altă parte, Sainte-Beuve, mai ales prin confidenţele Hortensei Allart[47], tînără prietenă a sexagenarului Chateaubriand, îl înfăţişează ca pe un mare desfrînat. „Este *omul dorinţei,* în sensul epicureian, al dorinţei prelungite şi mereu înnoite de o Evă terestră". Fie. Dar omul dorinței nu înseamnă, ceea ce ar fi mai „epicureian", și omul satisfacției. Și încă mai puțin omul scrupulelor. Cînd Sainte-Beuve îl numește, vulgar, pe Chateaubriand, un bărbat cu succes la femei, Sainte-Beuve îl vede prin propriile lui dorințe. Dorința, ca și stilul, ca și blazarea, trebuie să fie socotită la Chateaubriand ca o natură ireductibilă la vreo satisfacție posibilă. Silfida nu este doar perifraza decentă a adolescenței sale, ci femeia ideală, proiecție a dorinței sale, pe care a căutat-o în toate femeile reale.

Prin această dorință urca spre viață elanul său ca să recadă veșnic pe pămîntul acela care îi era patria: iarba deasă sub care zac morții. Vocația inimii lui era combătută de aceea a geniului său, iar aceea a geniului era de a încheia definitiv un trecut, de a ține doliu, de a locui într-un castel de idei, de sentimente și de forme al cărui ultim moștenitor era el. Leit-motivul „sînt ultimul care" sau „voi fi fost ultimul care"... circulă de-a lungul întregii sale opere. *Ultimul Abencerraje,* povestire întemeiată pe amorul din Granada cu d-na de Mouchy, ne dă, evident, unul dintre pseudonimele sale, iar Lucile și René se regăsesc în Bianca și în Carlos: „Don Carlos, simt că sîntem ultimii din rasa noastră, prea ieșim din rînduiala obișnuită pentru ca sîngele nostru să mai înflorească după noi. Cidul ne-a fost strămoșul, el ne va fi și posteritatea". Era firesc pentru viconte și pentru nobila sa prietenă să se iubească sub un arbore genealogic. Aceste amoruri ale Abencerraj-ului vor sluji drept mit luminos pentru geniul nostalgic al lui Chateaubriand, pentru vocația lui istorică, pentru convocarea *Geniilor,* pentru invocarea forțelor străvechi ale duratei, pentru romanescul morții.

VII Doamna de Staël

ȘCOALA SALOANELOR

Suzannei Curchod, mama doamnei de Staël, i se dusese vestea că este cea mai desăvîrșită fată din ținutul Vaud[1] și, ca ciobănița din poveste, fusese luată în căsătorie, fără zestre, de către bogatul bancher genevez care o făcu peste noapte doamna Necker. Prin voință, reflecție, silință și bun-simț, ea reușise aproape cu totul să devină pariziană și să-și țină în palatul bancherului, în preajma controlorului general, un salon faimos, cel mai serios, cel mai frecventat de literați. Învățătoare, ea făcu din Neckeri o familie pedagogică. Contrar uzanței franceze, mica Germaine ședea pe un taburet în salonul controlorului general și se instruia. De la vîrsta de zece ani a trăit în cercul marilor oameni și al marilor idei. Printr-o excepție, rezultatul a fost bun. A debutat aici ca un copil de trupă, și a fost apoi vreme de un sfert de veac generalul de armată sau Napoleonul vieții saloanelor. Asupra saloanelor lor, doamnele din secolul al XVIII-lea domniseră prin spirit. Doamna de Staël a fost cea dintîi care a domnit peste salonul ei prin geniu, dar printr-un geniu pe care tot din salon îl absorbea, așa cum cerul își trage din pămînt ploile pe care apoi i le trimite îndărăt.

Toate cărțile doamnei de Staël au fost discutate înainte de a fi fost scrise. Nimeni, ca ea, nu s-a inspirat atîta de la alții, și totuși problema „izvoarelor“ sale nu se va pune niciodată, căci în locul lor se află nenumărate rețele, o pînză subțire de apă, oglindirea oamenilor și zborul vorbelor lor.

Revoluția se ridicase împotriva tiraniei, a claselor dominante, a vieții de societate. Or, dintre cele trei mari personalități ale generației revoluționare, prima, Napoleon, îi va impune Franței o tiranie pe care regii de pînă atunci nici măcar nu o făcuseră să se bănuiască; al doilea, Chateaubriand, este primul exemplu, în Franța, al unui om de litere aristocrat ; a treia, doamna de Staël, primul model al unei cariere de mare scriitor definite prin obiceiurile unui salon.

CRITICUL

Cărțile ei de critică ar putea fi mai just numite *manifeste*. Inteligența ei e pătimașă și, ca să poată înflori, ideile ei au nevoie de temperatura entuziasmului. Pe de altă parte, pentru că vorbea și făcea să se vorbească despre evenimentele și ideile zilei, pentru că trăia în actualitate, pentru că aspira, ca fiică a lui Jacques Necker, cît a stat în Franța, la un control general al ideilor, pentru că toate acestea erau la ea călăuzite de geniu, doamna de Staël a putut scrie două manifeste de mare însemnătate, *Despre literatură* și *Despre Germania*.

Titlul complet al primului, *Despre literatură considerată în raporturile ei cu instituțiile sociale*[2], marchează de la început o dată istorică. Un asemenea titlu, care își ține făgăduiala aproape în întregime, transferă în istoria literelor ideea și metoda lui Montesquieu, pregătește un *Spirit al legilor* în literatură. Deși stilul e apăsat, încărcat și greoi, tocmai opusul stilului lui Montesquieu, ajungem azi la sfîrșitul cărții d-nei de Staël cu mult mai mică greutate decît la sfîrșitul *Spiritului legilor*. E o carte pe care o susține dinamismul unei convorbiri. Prima parte, consacrată trecutului, este adesea hazardată sau contestabilă, chiar absurdă, căci d-na de Staël nu prea era citită și cunoștea cărțile mai ales din auzite. Dar a doua parte ne introduce pentru întîia oară și din plin în conștiința literară a generației de la 1789, în problemele ce i se pun.

Literatura, după această carte, este în funcție de societate : de unde diferențierea literaturilor după climat — literaturile Nordului și cele ale Sudului — și după regim — literaturile regimurilor autoritare și cele ale regimurilor de libertate. D-na de Staël afirmă viitorul — superioritatea modernilor — pășirea și propășirea unei mari literaturi noi. Nu e greu să recunoaștem într-o lucrare atît de bogată în idei straturile succesive ale acestor idei, începînd cu acelea pe care le spicuia de la filozofi, la zece ani, pe cînd ședea pe taburet, cu acelea ale tatălui său, mai ales cu acelea ale prietenilor săi din timpul Directoratului și Consulatului și, în genere, legătura dintre salonul d-nei Necker și salonul fiicei sale din rue du Bac, toate însuflețite de o inteligență aprinsă și revelatoare.

OMUL POLITIC

Marele interes, încă actual, al cărții *Despre literatură* constă nu atît în abundența punctelor de vedere, vechi sau noi, cît în caracterul ei de manifest, care ține de avîntul predicator (propriu Genevei) al d-nei de Staël, și în legătura dintre ideile ei și politica republicană.

Începînd din anul VIII, adică din chiar anul cînd apare cartea, Franța intră în orbita geniului lui Bonaparte, iar Republica ia sfîrșit. Azi nu ni se mai par drept concluzii inevitabile nici convingerea multă vreme dominantă că o lovitură de stat binefăcătoare ar fi pus capăt, în brumar, unei guvernări ce nu era decît pur și simplu corupție și ruină, nici ideile lui Sorel[3] după care Napoleon ar fi fost silit să ducă o politică de cuceriri imperiale și imperialiste din necesitatea de a păstra cuceririle republicane. O pace durabilă cu puterile continentale, asigurată, prin compensații, pe baza principiilor de la Basel[4], era nu numai posibilă, dar și prevăzută în Europa. Inevitabila intervenție armată, fie că venea de la Bernadotte[5], fie că venea de la Moreau[6] sau de la Bonaparte, nu era pregătită și așteptată decît ca o intervenție republicană. Toate gîndurile se îndreptau către Washington[7]. Erau înlăturate în aceeași măsură ipoteza întoarcerii Bourbonilor, ca și a restabilirii Bisericii catolice și a întoarcerii masive a emigraților, adică cele două neprevăzute datorate personalității lui Bonaparte, care au acționat atît de puternic asupra literaturii și au deschis drumul romantismului. Se formase din nou o societate pariziană, în ale cărei saloane era discutată și chiar pregătită noua ordine republicană. Sau, mai curînd, două societăți : una la Auteuil[8], în care ideologii, membrii Institutului, moștenitorii direcți ai secolului al XVIII-lea și ai Convenției, se adunau în jurul frumoasei văduve a lui Condorcet[9]; și cealaltă din cartierul Saint-Germain, al cărei salon principal, în rue du Bac, era al d-nei de Staël. Încă din 1794, începuse legătura ei cu Benjamin Constant[10]. Iar din 1796 — literatura ei de manifest politic, cu cartea *Despre influența pasiunilor asupra fericirii indivizilor și a națiunilor*. Prestigiul și anturajul ei slujeau ca laborator pentru spiritul unui regim în formare, care ar fi fost liberal, egalitar, deist, pacific, de pe atunci „internațional“, intelectual, influențat și chiar reprezentat de scriitori, o filozofie a secolului al XVIII-lea trecută prin spiritul Genevei, o adevărată domnie a luminilor, cu d-na Staël, firește, drept *Egerie*[11]. În ce privește grupul de la Auteuil, acesta privea cu neîncredere deismul, ca și influențele străine. Dar la urma urmelor acest dualism Paris-Geneva era o moștenire a secolului al XVIII-lea, a opoziției dintre Voltaire și Rousseau. Așa cum era, societatea literară de la sfîrșitul Directoratului și începutul Consulatului reconstituia, cu obiceiuri republicane și pe acest dublu registru, un anumit regim spiritual. Se producea astfel o încercare de alianță sau de fuziune între Republica Franceză și Republica Literelor, sub egida saloanelor, ce reapăreau, și a Institutului, care luase locul Academiilor. Cînd apare, în anul VIII, *Despre literatură*, tocmai se spulberase speranța într-o evoluție normală a Republicii, pe temeiul unei proaspete tradiții republicane. Cu trei luni în urmă, Bonaparte își revărsase mînia peste salonul din strada Bacului, din cauza unui discurs al lui Benjamin Constant pe care îl socotea, și nu fără dreptate, inspirat de d-na de Staël[12]. Astfel încît manifestul baroanei pica într-o lume, într-o politică, într-o societate căreia avea să-i fie interzis să-l asculte vreme de cincisprezece ani de aici încolo.

Aerul din rue du Bac devenise de atunci irespirabil pentru pieptul ardent și puternic al d-nei de Staël. Parțial, chiar *Despre literatură* fusese scrisă la Coppet[13]. Începînd din 1803 autoarea este oprită să se apropie de Paris la mai puțin de patruzeci de leghe. Vreme de zece ani, făcîndu-și din Coppet un port fix, mutînd la Coppet salonul Europei și ducînd în fața lacului pustiu dorul rîulețului din rue du Bac, ea trăiește o viață de călătorii, mereu impetuoasă, neliniștită și dezamăgită. De aici, al doilea și cel mai răsunător manifest al ei, *Despre Germania*, care explodează sau, mai curînd ar fi explodat în 1810, dacă ediția n-ar fi fost distrusă de Napoleon și dacă d-na de Staël, ca să nu intre la închisoare, n-ar fi trebuit să se angajeze că nu-l va publica pe continent. Manifestul nu apăru decît la Londra, în 1813, se răspîndi pretutindeni și deveni, pînă la căderea lui Napoleon, cea mai celebră carte a Europei.

COSMOPOLITA

Este cartea călătoriei în Germania, din 1804, a șederii ei la Weimar, dincolo de care nu a trecut, căci Germania venea, acolo, la ea acasă ; și de asemenea e cartea salonului ei de la Coppet, în care Schlegel, întors cu ea din Germania, trecea drept maestru de germanism. Cea mai mare nedreptate pe care am putea-o săvîrși față de această carte ar fi să o judecăm în sine, să-i cerem adevăruri sau frumuseți intrinseci și trainice. Trebuie s-o judecăm (și din acest punct de vedere a judecat-o și Napoleon) ca manifest, pentru capacitatea ei agitatoare, așa cum judecăm și *Scrisorile engleze* ale lui Voltaire. Schiller spunea că găsește în ea mai degrabă scîntei decît lumini, iar noi am adăuga că focul ei produce nu atît scîntei, cît forță motrice. Care e această forță motrice ?

Nu o vom găsi în prima parte, *Despre Germania și despre moravurile germanilor*. Germanilor nu le-a plăcut niciodată această înfățișare staëliană, convențională, a spiritului german, nici locurile comune pe care le promova. Dar celelalte trei părți, *Despre literatură și arte*, *Filozofia și morala*, *Religia și entuziasmul*, chiar dacă abundă în erori și facilități, au creat sau au pus în lumină, pentru francezi, o țară a romantismului sau un climat al romantismului. Această Germanie literară și filozofică va rămîne Germania romantismului literar și filozofic.

A romantismului literar. Judecățile d-nei de Staël nu vin atît din lecturile ei, cît din ceea ce a auzit vorbindu-se vreme de patru luni în cercurile din Weimar. Iar acolo, marea problemă literară era, pe atunci, aceea a teatrului. Nu exista numai o dramaturgie de la Hamburg[14], ci și una de la Weimar. Marele dramaturg al Germaniei este Schiller. Dar piesele cele mai populare sînt ale lui Werner[15]. Așa se explică locul lor în *Despre Germania.* Teatrul lui Goethe e mai puțin luat în seamă. Despre *Faust,* apărut în 1808, d-na de Staël, care nu citea bine germana, ne dă opinia mijlocie ce se formase la Coppet. Goethe, care se afla încă în plină activitate nu-și căpătase deocamdată statura pe care avea să i-o cunoască posteritatea. Schiller, slujit de ecourile teatrului, și-o dobîndise în întregime — și chiar mai mult decît i s-ar fi cuvenit. Cei mai mari poeți ai Germaniei erau considerați Klopstock și Wieland[16]. Tot ce spune despre ei d-na de Staël ține de o bună informare actuală, dar care nu depășește epoca, și care va fi acceptată pînă în 1830 și chiar după aceea, și care își are rolul în pasionatele discuții cu privire la comparația dintre teatrul francez și teatrul lui Shakespeare sau Schiller[17]. Nu e o forță motrice irosită degeaba.

Problema teatrului are o importanță franceză și weimariană; ei îi corespunde firesc atenția staëliană pentru tot ce privește viața de societate. Paralela dintre viața de societate de la Paris și din Germania, dintre individualismul german și urbanismul sau urbanitatea civilizației franceze, devine, pentru d-na de Staël, un loc comun, pe care de altfel îl va transporta și în *Corina,* unde va fi vorba de francezul socializat și de italianul spontan. Stendhal, care va avea prilejul să confirme aceste observații, le va folosi din plin. *Germania* și *Corina* (în măsura în care *Corina* reprezintă Italia) vor deveni operele matrice ale cosmopolitismului francez ce va înflori o dată cu scriitorii-călători ai Restaurației.

Partea a treia, despre *Filozofie și Morală,* e inevitabil superficială, și Charles Villers[18] îl prezenta mai bine pe Kant cititorului francez decît castelana de la Coppet. Germanii și-au bătut joc multă vreme de conversația ei cu Fichte, căruia îi cerea să-i explice într-un sfert de ceas sistemul lui filozofic. Doamna de Staël nu înțelegea bine germana, sistemul lui Fichte este gîndit în însuși miezul limbii germane, iar filozoful trebui să și-l expună în franceză, pe care o vorbea destul de greu. Ceea ce n-a împiedicat-o să strige după zece minute: „Am înțeles!“ Această faimoasă anecdotă e născocită, dar faptul în sine nu e chiar atît de ridicol. Rezultatele esențiale ale unui sistem original ar trebui, la drept vorbind, să devină inteligibile pentru un spirit cultivat într-un timp care să se întindă de la un sfert la trei sferturi de ceas. Asta ar fi putut învăța Fichte de la d-na de Staël, după cum d-na de Staël ar fi învățat de la Fichte filozofia dialectică a conștiinței. Numai cu acest preț se poate stabili o piață de schimb europeană a inteligenței. Partea a treia a îndeplinit tocmai o asemenea funcție de schimb (mulțumită mai ales lui Schlegel). Fără a se înșela sau a fi înșelată prea mult în ce privește metafizica lor, d-na de Staël, ca o adevărată genevează, a înțeles și a făcut să fie înțeleși filozofii germani din punctul de vedere al contribuției lor la doctrina morală și la viața religioasă sau la substitutele vieții religioase. Partea a treia ne duce firesc la cea de-a patra: *Religia și entuziasmul,* din care ultimul capitol e fără îndoială bucata cea mai staëliană și poate culmea întregii opere a d-nei de Staël.

O dată folosită, *Despre Germania* a fost din ce în ce mai puțin citită. Este podul de vase de peste Rin, care e desfăcut după ce trece armata. Pînă în 1806, fără îndoială, Napoleon i-ar fi îngăduit publicarea. În 1810 nu mai putea. Nu atît pentru că împăratul nu era pomenit în cuprinsul ei și pentru că nu lipseau aluziile neplăcute, cît din pricina faptului că *Despre Germania* îi impunea Europei o situație bilingvă, delegînd Germania să ocupe locul de frunte la unul din cei doi termeni ai bilingvismului, ai dualismului clasic și romantic, social și individual. Cartea apărea în momentul celei mai mari transgresiuni imperialiste. „N-am ajuns — scria ministrul poliției — să ne căutăm modelele la popoarele pe care dvs. le admirați. Ultima dvs. carte nu este franceză“. Tocmai de aceea Imperiul nu avea literatură, iar Napoleon nu voia ca literatura să aibă un imperiu.

ROMANCIERA

De altfel, d-na de Staël își exercita imperiul, pe atunci foarte real, asupra spiritelor, mai mult prin romanele decît prin cărțile ei de idei. *Delphine* și *Corinne* au avut un succes și o popularitate imense. Astăzi ne trebuie o sforțare serioasă, mai ales o necesitate profesională, ca să le citim pînă la capăt.

Delphine, care apare în 1802, ține de lungul șir al marilor romane epistolare, derivate din *Clarisse Harlowe*[19], cu circumstanța atenuantă că e ultimul. Ca toate cărțile d-nei de Staël, și aceasta e însuflețită de o problemă centrală care se contopește cu viața autoarei, cu tragediile ei interioare; încercările și luptele pe care i le impune opinia publică unei femei care iubește în afara regulilor stabilite. Este tema pe care, peste treizeci de ani, George Sand o va scoate din același fond, din aceleași interese de sex. În acest sens, *Delphine* inaugurează o întreagă ramură a literaturii feminine. Originea opiniei publice e „societatea“ (în sens monden), iar *Delphine* e primul roman al „societății“, scris de o femeie care se află în centrul ei. Dacă avem cheia romanului, *Delphine* mai păstrează și pentru noi rămășițe din interesul cu care-l primise publicul din 1802. În schimb, nu găsim în *Delphine* decît o zugrăvire ștearsă a sentimentelor și evenimentelor politice, deși acțiunea ei se desfășoară între 1790 și 1792, în toiul evenimentelor care de pe atunci puneau față în față două Franțe. Lungimea scrisorilor, adesea lîncede, confuzia personajelor și a întîmplărilor, stilul greoi și abstract te descurajează. De altfel e de remarcat că înseși scrisorile d-nei de Staël, despre care verișoara ei Saussure spune că sînt departe de înflăcărarea și de verva conversației ei, sînt, prin forma lor, exact contrariul scrisorilor artificiale din *Delphine*, zvîrlite spontan, dezordonat, pătimaș, sincer, tumultos și incorect. Forma epistolară, care nu îi era firească autoarei, i-a dăunat neîndoielnic *Delphinei*.

Tot atît de greoaie la lectură, *Corinne* este măcar de o factură mai binevenită. A fost socotită multă vreme drept marea carte a d-nei de Staël și, dintr-un anumit punct de vedere decorativ, se poate menține o asemenea părere. Aici se încrucișează drumurile geniului ei, aceleași drumuri ce se încrucișează la Geneva. După cum, prin *Delphine*, a scris primul roman care s-ar putea intitula *O inimă de femeie*, prin *Corinne*, a scris primul *Cosmopolis*, primul roman al acelei vieți cosmopolite care era însăși viața ei și care face din Geneva o etapă a englezului și a francezului în drum spre Italia. Lipsește din *Corinne* Geneva, dar nu și spiritul ei.

Două subiecte, dar perfect unificate : romanul vieții cosmopolite și romanul femeii de geniu.

Evident, fundalul e Italia. Călătoria în Italia a d-nei de Staël produce cartea din 1807, după cum călătoria în Germania o produce pe aceea din 1810. Personajele apar aici ca delegați ai țărilor lor — ceea ce e nou. Italienii episodici sînt bine reprezentați. Lordul Nelvil figurează aristocrația liberală din Anglia, sub trăsăturile ideale pe care le capătă ușor în ochii unei geneveze. Prin Contele d'Erfeuil, autoarea a vrut să dea, într-un mod cam greoi, dar adesea just, portretul frivolei și fermecătoarei nobilimi franceze. Tablourile din Italia și îndeosebi cele din Northumberland sînt zugrăvite destul de bine. Despre caracterul italian, despre literatura italiană, nimeni nu mai vorbise în Franța cu atîta luminată simpatie. Iar marea temă de la Coppet, opoziția literară dintre Nord și Sud, dintre catolicism și protestantism, își capătă pe acest pămînt clasic întreaga ei amploare de dialog etern.

În ceea ce o privește pe Corinne însăși, ea nu este un caracter, ci tot o temă sau variațiuni ale d-nei de Staël pe tema destinului ei, a amorurilor ei, a geniului ei. Corinne și Germaine pot purta aceeași deviză : Entuziasmul improvizator. Geniu prin locul pe care-l ocupă poezia italiană și prin încoronarea ei la Capitoliu, Corinne e, prin naștere și prin legăturile ei engleze, rațiune. Dînd drept testament moral al tatălui lordului Nelvil un extras din însemnările lui Necker, d-na de Staël a vrut parcă să-i acorde cetățenia engleză înțelepciunii ei geneveze. Și prin asta nu se punea mai bine cu Napoleon, care refuza să vină la Geneva sub pretext că nu știe engleza.

Corinne sau Italia ar putea fi și *Corinne sau Poezia*. Din păcate nimic nu lipsește mai mult decît poezia în această carte a d-nei de Staël. Nepoată de brandenburghez, ea călătorește în Italia ca să se instruiască, să „profite" ; de cultură franceză, ea călătorește acolo ca să vorbească despre Italia și în Italia. Dar nu și ca să simtă : îi sînt străine sentimentul naturii și gustul artelor. Ar fi dat — spune ea — tot golful Neapolului pentru un sfert de ceas de conversație. Dar pentru ea interesul unei astfel de așezări constă tocmai în sfertul acela de ceas de conversație scrisă pe care îl poate sugera. Între curba senzuală cu care proza *Martirilor* însoțește înseși liniile golfului și poezia napolitană a lui Lamartine, Corinne nu desfășoară decît un deșert de idei. D-na de Staël a definit geniul, pentru o femeie, ca fiind doliul strălucitor al fericirii. *Corinne* este, într-un fel, doliul inteligent al poeziei.

Și totuși, îi putem înapoia poezia sau i-o putem dărui. Cartea aceasta, care azi ni se pare moartă, a fost una dintre cele mai glorioase ale epocii sale. Cînd Lamartine, adolescent, a citit-o, a fost răscolit. Desigur, *Mînăstirea din Parma* ne-a făcut să nu mai acceptăm decît cu greu acest roman al Italiei. Dar au trebuit să treacă, pentru asta, una sau chiar două generații. *Corinne* a creat prestigiul vieții cosmopolite și al dialogului internațional de idei. Ea a contribuit la civilizația Europei. *Corinne* la capul Misena, inspirată de acel Platon de la capul Sunium inventat de abatele Barthélemy [20], ține, pentru noi, de industria pendulelor *Empire*. Dar vreme de treizeci de ani, în jurul lui Chateaubriand, prietenii d-nei Récamier s-au adunat sub tabloul lui Gérard [21] ; o Germanie idealizată, pradă entuziasmului profetic, personifică pentru această generație romantică imperiul spiritului și al literelor, și gîndul ne poartă la tablourile din altare, cu cele două registre ale lor, în care cercul terestru e dominat de cercul gloriei. Poate că întreaga poezie a *Corinnei* s-a refugiat în acest nume și în această prezență. Dar aici rămîne, durează.

MAMA DOCTRINEI

D-na de Staël moare la Paris, în 1817, abia trecută de cincizeci de ani și, ceea ce e tragic, înainte de a fi atins un pămînt al făgăduinței care nu mai era departe și care ar fi fost drumul glorios și împlinit al celor șaizeci de ani, ca și al triumfului ideilor ei. Memoriile sale, reduse la *Zece ani de* *exil*, și care nu sînt, evident, nici de valoarea *Memoriilor de dincolo de mormînt*, nici de valoarea *Memorialului* celor doi rivali[22], rămîn neterminate. Lucra pe atunci la *Considerații asupra principalelor evenimente ale Revoluției franceze* pe care le-a putut lăsa aproape terminate.

Este una dintre cele mai însemnate cărți ale sale, testamentul vieții ei politice și încă un manifest : manifestul a ceea ce se va numi peste zece ani școala doctrinară, a acelui liberalism regalist cu o tradiție genevezä și cu simpatii engleze, care avea să vină la putere în 1830, care-i va face chiar în acel an funeralii naționale lui Benjamin Constant și care i-ar fi făcut funeralii și mai grandioase d-nei de Staël, mamă a Doctrinei și mamă-soacră a ducelui doctrinar[23].

În vreme ce Corinna la capul Misena domină cercul d-nei Récamier, spiritul d-nei de Staël conduce Franța. Într-o zi, cînd tînărul Guizot în trecere prin Coppet, recita, în salon, cu frumoasa lui voce gravă, o pagină din Chateaubriand, d-na de Staël l-a apucat de braț și i-a spus : „Domnule, trebuie să rămîi aici ca să joci cu noi comedie !“ Erau comediile ei de salon, așa cum le compunea ea cu mare plăcere (cine mai știe oare că ultimul act din *Sapho* e una dintre cele mai frumoase pagini pe care le-a scris ?). Dar d. Guizot, crescut la Geneva și mai genevez decît d-na de Staël, avea să joace pe scena politică, cu riscuri și primejdii vizibile la 1848, însăși drama ideilor politice staëliene[24]. În timp ce Chateaubriand își perpetuează după moarte, prin singurătatea sa de la Grand-Bey, o bătrînețe și o viață de veșnic emigrat, d-na de Staël își va supraviețui prin urmașii ei, printr-o familie de notabili politicieni și literați, legată în chip deosebit de istoria secolului al XIX-lea, familia Broglie[25].

Este o disproporție ciudată între numărul mic de cititori pe care îl mai găsesc azi cărțile d-nei de Staël, care nu s-au păstrat, ca trupul ei la Coppet, în uleiul incoruptibil al stilului, pe de o parte, și locul, prestigiul și strălucirea numelui ei, pe de altă parte. Mari valori rămînt legate de numele ei. Ea a fost nu doar o etapă, ci un principiu al conștiinței europene în formare. Cînd azi se lansează chiar la Geneva cuvinte frumoase ca Societatea Spiritelor sau Societatea Ideilor, putem remarca, de fapt, că această societate n-a avut pînă acum decît un singur mare nume, și anume al ei, și o singură casă maternă, aceea de la Coppet. Europa hegemonică a lui Napoleon a eșuat. Măreția duelului dintre Napoleon și d-na de Staël stă în faptul că Europei sale i s-a opus, pe planul ideilor, o Europă a d-nei de Staël care, în linii mari, s-a menținut de la 1814 la 1914 și poate chiar de la 1914 la 1930. Astăzi, viața și măreția cauzei merită să se facă efortul necesar pentru a-i regăsi precedentele și titlurile de noblețe într-o operă despre care nu putem ascunde că a ajuns greoaie.

IX Romantica

CALE LIBERĂ LITERATURILOR

Cartea d-nei de Staël *Despre literatură* nu este, poate, un monument, dar e în orice caz unul dintre cei mai de seamă martori ai criticii și ai mișcării de idei; și mai bine s-ar putea numi *Despre literaturi,* căci inaugurează în Franța problema pluralismului literar.

După cum literatura franceză comportă familii de spirite, iar genurile ei acționează firesc prin cupluri de genii complementare sau prin serii de contrarii (Corneille și Racine, Bossuet și Fénelon, Voltaire și Rousseau), tot astfel pot fi stabilite familii și contrarii ale literaturilor, între care se instituie o comparație, un dialog critic: literatura veche și cea modernă, literatura Nordului și cea a Sudului, literatura clasică și cea romantică.

Dezbateri pe această temă au loc încă din timpul Consulatului; reviste în care i se acordă spații largi informației europene înlocuiesc pe pămînt francez *Le spectateur du Nord* [1] și periodicele emigrației. Astfel apar *Journal de littérature étrangère, Bibliothèque germanique* [2], *Magasin encyclopédique* [3], ale căror titluri înseși sînt programe. Într-un articol apărut în *Archives littéraires,* în ianuarie 1804, *Despre comunicațiile literare și filozofice între națiunile Europei,* Degérando [4] subliniază, admițîndu-le pe amîndouă, cele două direcții posibile ale gustului și judecății literare: „Există anumite frumuseți absolute al căror sentiment trebuie să fie universal, pentru că își au principiul într-un raport necesar, deși secret, cu nevoile naturii umane. Numai mărturia unanimă a oamenilor este împuternicită să le consacre și numai prin compararea diverselor literaturi putem ajunge să le identificăm. Există, de asemenea, frumuseți relative care nu sînt mai puțin reale pentru că sînt adaptate la anumite împrejurări locale, pentru că se află într-un raport particular cu moravurile, cu instituţiile, cu înclinaţiile şi cu emoţiile obişnuite ale unui popor. Studiul acestor frumuseţi relative nu e mai puţin necesar".

ROLUL LUI SCHLEGEL

Degérando era un filozof: distincţia sa cu privire la absolut şi la relativ în materie de gust şi de critică era pertinentă şi rodnică. Tot un filozof, cel care îl introduce pe Kant în Franţa, emigratul Charles de Villers, publică, la Münster, în 1806, o *Erotică comparată,* cu alte cuvinte: *Despre felul esenţial deosebit în care scriu despre iubire poeţii germani şi cei francezi.* În ciuda titlului, a fost mult mai puţin citită decît celebra dizertaţie pe care o prezintă W. Schlegel, la Paris, în franţuzeşte, la 1807: *Comparaţie între Fedra lui Racine şi aceea a lui Euripide* [6], care, atacînd violent teatrul francez, provoacă răspunsuri aprige în *Journal de l'Empire* [7], pe cînd un bătrîn precursor al romantismului, Sébastien Mercier [8], îl sprijină pe Schlegel, în anul următor, prin *Satire împotriva lui Racine şi a lui Boileau* [9].

DEFINIREA ROMANTICEI

Romantic, epitet vag, care, de la Rousseau încoace plutea între natură şi literatură, se precizează atunci ca sistem literar, şi anume *romantica,* traducere după germana *die Romantik.* Romantica germană, explicată mai ales de Schlegel, poate trece drept un *rasism* literar. După Romantică, lumea modernă ar proveni din cucerirea germană şi din creştinism. În ţara lor de origine, Germania, dar mai cu seamă în ţările romanice, în care geniul lor fecundează şi întăreşte populaţii vlăguite, virtuţile germane — dragostea de libertate şi dreptate, respectul pentru femei — ajung să instituie cavalerismul. Cavalerismul degajă o poezie, închinată lui Dumnezeu, valorii, doamnelor, cu un decor autohton de castele, de păduri, de vraci şi de vrăjitori; o poezie îndelung informă, care cu vremea s-ar fi putut transforma într-o mare literatură romantică — şi s-a şi transformat efectiv, prin Dante — dar care, pe cea mai mare parte a frontului ei, a fost, după Renaştere, zăgăzuită, refulată, deviată prin imitarea grecilor şi latinilor. Franţa literară, Europa, ca imitatoare a imitaţiilor franceze, au fost victimele acestei devieri. Mai bine apărate prin mare şi prin munţi, Anglia şi Spania dăduseră la iveală, prin geniul lui Shakespeare şi al lui Calderón, în ajunul invaziei clasice franceze, tot ce era mai bun în această Romantică. Timpurilor actuale nu le rămîne decît să continue acest drum. Germanii n-au decît să-şi creeze o literatură conformă cu propria lor antichitate. Iar popoarele romanice să-şi reia contactul cu virtuţiile, arta, poezia şi legendele propriului lor ev mediu! Romantica va sluji chiar şi cauza adevăratului elenism, va redescoperi un Homer, un Eschil, un Euripide originari şi originali, dincolo de deformările utilitare la care i-au supus imitatorii lor clasici.

Romantica schlegeliană, care vedea astfel în Germania, Anglia şi Spania cele trei masive ale adevăratei literaturi moderne şi care părea să încercuiască agresiv clasicismul francez, nu putea decît să aţîţe, în Franţa epocii imperiale, sub regimul controlului şi al poliţiei, bănuielile şi fulgerele puterii. Ea pătrunde îndeosebi prin spărtura elveţiană şi prin cercul de la Coppet. În 1812, Albert Stapfer[10] o prezintă cu simpatie francezilor, în prefaţa sa la traducerea *Istoriei literaturii spaniole* a lui Bouterwerk. Acest cetăţean al Bernei defineşte romantica drept „un fel de poezie născut din însuşi geniul popoarelor moderne, avînd la temelie Biblia, legenda, istoria eroică şi miraculoasă a strămoşilor noştri, hrănindu-se din spiritul local şi inerent al gliei şi zugrăvind suferinţele, aventurile şi marile fapte indigene".

GENIUL ROMANTICEI ŞI GENIUL CREŞTINISMULUI

Apare astfel un alt *Geniu al creştinismului,* a cărui influenţă o va continua şi însoţi pe aceea a *Geniului* lui Chateaubriand, dar al cărui spirit îi e puternic opus. Chateaubriand, în inventarierea şi restaurarea valorilor trecute, rămîne de fapt un clasic. Reacţia lui împotriva secolului al XVIII-lea se produce în numele secolului al XVII-lea, secolului lui Corneille şi Racine, al lui Bossuet şi Fénelon. El însuşi, în *Martirii,* se prezintă ca un discipol al Homerului clasic, „fénelonizat". El face legătura între Telemac și Anatole France, ceea ce îl așază categoric la antipodul Romanticei schlegeliene. Dar un *Geniu al Romanticei,* sau mai curînd două părți ale acestui *Geniu,* îl încadrează pe acela al *Creștinismului* : în 1800, *Despre literatură,* și, în 1810, *Despre Germania.* Îndeosebi în jurul d-nei de Staël, grupul de la Coppet, cu elementele lui germanice, geneveze și franceze, reprezintă pentru Romantică un fel de arsenal sau de casă maternă. La întoarcerea de la Weimar, d-na de Staël îl aduce pe Schlegel la Coppet, unde îl instalează nu numai ca preceptor al copiilor ei, dar și ca șef de șantier în construcția cărții *Despre Germania.*

În 1809, Benjamin Constant, care a însoțit-o pe d-na de Staël în călătoria din Germania, publică (la cererea ei) o adaptare în versuri a lui *Wallenstein,* destul de ciudată cu poetica ei penibilă, cu unitatea de timp și de loc impusă în chip straniu dramei lui Schiller și cu suprimarea a treizeci și șase din cele patruzeci și opt de personaje ale trilogiei, dar foarte importantă și interesantă prin prefața ei, în care Constant compară cu luciditate cele două sisteme dramatice și se pronunță pentru cel romantic pe care, de altfel, l-a urmat atît de puțin în practica adaptării sale. În același an, tînărul Barante[11] își publică *Tabloul literaturii franceze în secolul al XVIII-lea,* care e o operă de înaltă sinteză și în care secolul al XVIII-lea, încă atît de viu pentru contemporanii de la 1809, nu e *declasat,* ci *clasat* ca o epocă istorică.

În 1813, Romantica urcă la orizont pe măsură ce Napoleon coboară. Anul acesta, în care d-na de Staël trebuie să fugă, iar Coppet-ul e închis, e anul în care spiritul grupului de la Coppet se răspîndește în Franța prin trei cărți care fac mult zgomot și vor avea mari urmări.

CELE TREI CĂRȚI ALE ANULUI 1813

Mai întîi, în mai și în iunie, cele patru volume (literatură provensală, italiană, spaniolă, portugheză) ale lui Sismondi[12], *Despre literatura din Sudul Europei,* pe care autorul intenționa să le completeze cu o *literatură a Nordului* : carte extrem de genevează prin informația ei europeană, prin preocuparea ei morală, prin cosmopolitismul ei, prin stilul ei greoi și prin acea temă a literaturilor din Nord și din Sud care e locul comun al discuțiilor de la Coppet. Punctul de vedere al lui Schlegel asupra civilizației romantice a evului mediu e dezvoltat de Sismondi cu restricții conciliante în favoarea clasicismului francez și cu rezerve de calvinist genevez; căci nu trebuie să uităm că Schlegel era catolic și estetica lui de asemenea. Spaniolismul integral al lui Schlegel făcea explozie în casa Neckerilor; dimpotrivă, a favorizat, în toată perioada catolică a romantismului, fuziunea cu Chateaubriand.

Cartea lui Sismondi (cu remanierile firești, este un curs ținut mai întîi la Academia din Geneva. La fel, *Cursul de literatură dramatică* [13], a cărui traducere, făcută de d-na Necker de Saussure, apare în același an, fusese ținut la Viena și publicat în germană la 1808. Va trebui să remarcăm importanța acestei forme literare cu totul noi, *cursul publicat*, care apare acum, între *Liceul* [14] lui La Harpe și cursurile lui Guizot, Cousin și Villemain, în așteptarea unei opere ca *Port-Royal* [15].

În sfîrșit, tot în 1813 apare la Londra *Germania* d-nei de Staël. Ediția din 1810 fusese distrusă, cu excepția a două exemplare. De data aceasta, 70 000 de exemplare se răspîndesc, în cîteva săptămîni, în toată Europa.

INFLUENȚA ROMANTICEI

Astfel, Romantica a pătruns în Franța, mai ales prin ceea ce s-ar numi capul de pod al Genevei și al Coppet-ului. Ea implică dualismul Nord-Sud, ca și sinteza lor creatoare și critică. Există un sector al mișcării literare în care toate se petrec ca și cum cuvîntul *romantic* n-ar deriva din *romanesc* și din *roman,* ci din *romană,* limbă care, după cum pretinde Sismondi, „se născuse din amestecul latinei cu vechea germană“. La fel, moravurile romantice erau alcătuite din obiceiurile popoarelor nordice și resturile civilizației romane. Nici substantivul *Romantica,* nici ideile pe care le reprezintă n-au fost păstrate. Dar i se poate pune în seamă întregul curent care, de la 1814 la 1830, străbate epoca Restaurației sub numele de stil „trubadur“. Încă din 1813 apare *Galia poetică* [16] a viitorului procuror Marchangy, romanțare a evului mediu; influența acesteia va fi foarte sensibilă către 1820, pînă ce medievalismul sentimental își va găsi un alt vehicul în Walter Scott [17].

Cel mai interesant rezultat al acestei mișcări intermediare între mișcarea preromantică și mișcarea romantică a fost entuziasmul pe care l-a stîrnit la unii literați dacă nu pentru poezia primitivă, cel puțin pentru aceea pe care o exprimaseră geniile naționale, de mult în timp, sau departe în spațiu. Moda și influența lui Ossian sînt în legătură strînsă cu Romantica. Lucrarea lui Sismondi nu cuprinde decît patru capitole, din treizeci și nouă, despre literatura provensală. De la sine înțeles că sînt superficiale. Dar o numește, îi acordă un spațiu, atrage atenția asupra ei, astfel încît chiar în 1816, Raynouard [18] își va putea publica *Poeziile alese* scrie în *langue d'oc* și-și va putea îndrepta cercetările în direcția din care va rezulta, în primul rînd datorită lui, un *romanism* științific. Cum spune Gaston Paris [19], el „a avut pentru prima dată ideea de a cuprinde într-o gramatică și într-un lexic ansamblul limbilor romanice, și de aici „romanismul“ universităților germanice. Ceea ce Raynouard face pentru filologie, Fauriel [20], unul dintre spiritele cele mai erudite, mai cultivate și mai bogate ale timpului său, o face, mai aventuros, pentru istorie și poezie, în *Istoria Galiei meridionale sub dominația cuceritorilor germani* și în *Istoria poeziei provensale*. Teoria lui Fauriel, super-romanismul lui, care vedea în poezia trubadurilor izvorul întregii poezii moderne, n-a rezistat timpului. Dar lecțiile lui de la Colegiul Franței, influența lui, cărțile lui stufoase se află la originea meridionalismului și a Renașterii provensale care vor culmina cu Mistral. Toate drumurile duc la Roma, diavolul pune și el umărul, capul de pod al Genevei și al Coppet-ului duce la Maillane [21]: concluzie destul de surprinzătoare pentru un capitol despre Romantica schlegeliană.

XI Naşterea criticii literare

SECOLUL AL XIX-LEA ŞI CRITICA

Secolul al XIX-lea va rămîne, poate, în istorie, drept marele secol, unicul secol al criticii literare. În secolul al XVIII-lea, ea se reducea, chiar în cazul lui Voltaire, la o puzderie de sentimente, de gusturi, de discuții, de formule care au scăpărat de inteligență, dar n-au prea produs opere originale și durabile. În ce privește secolul al XX-lea, e încă departe de a-i fi înlocuit îndestul pe marii critici morți în primii săi ani.

Acest avantaj, secolul al XIX-lea i-l datorește în parte formării unei clase burgheze, a unei societăți noi, în care crește bunăstarea și se înmulțesc răgazurile prielnice lecturii și exercițiilor spirituale ; — revoluției presei, creării unei prese literare, a jurnalelor și revistelor (astfel istoria criticii dramatice s-a învîrtit vreme de aproape un secol în jurul foiletonului din *Débats*[1], iar de la *Le Globe* din 1824 pînă la *Le Temps* din 1868, trecînd prin cele două *Reviste*[2] din 1830, cariera critică a lui Sainte-Beuve a fost și ea comandată de o viață de ziarist) ; — obiceiurile noii Universități, ale Facultății de litere, ale Școlii Normale, prin care se creează o critică de catedră, rivală nu totdeauna cordială a criticii din ziare ; — înfruntărilor de idei și de forme literare potrivnice, clasice și romantice, idealiste și realiste, cărora critica însăși le poartă drapelele și bătăliile ; — fenomenului, aproape nou, al gusturilor literare reînnoite prin moda generațiilor literare ostile care aduc față în față, la fiecare treizeci sau patruzeci de ani, ca în muzică, gustul părinților și gustul fiilor și care, deși sînt încercate ca sentiment, se străduiesc să se explice prin argumente.

Să se adauge că, în primii ani ai secolului al XIX-lea, în anii lui Napoleon, critica literară este, pentru ziare, aproape singurul gen de critică, singura materie de reflecții dogmatice care poate fi liber practicată. Teatrul nu e liber, dar critica tehnică a teatrului rămîne liberă. Și pe cînd teatrul acestui timp se tîrîie sub orice nivel, iată că o dată cu Geoffroy se întemeiază critica dramatică, a cărei hegemonie și-o asigură pînă la 1814.

GEOFFROY

Geoffroy[3], născut în 1743, fusese iezuit. După suprimarea iezuiților, profesase retorica în colegiile Universității pînă la Revoluție. În același timp, ziarist antivoltairian la *L'Année Littéraire* al lui Fréron[4], apoi antirevoluționar la *L'Ami du Roi*[5]. Izbutise să se ascundă în anii Revoluției. Foarte învățat, îndrăzneț, bătăios, pedant și mușcător totodată, el e poate cel dintîi reprezentant al criticii profesorale. La 18 brumar nu se întoarce în învățămînt și la șaizeci de ani debutează în calitate de critic dramatic la *Débats*. Articolele pe care le-a scris aici vreme de 14 ani sînt adunate în *Cursul de literatură dramatică*. La Harpe, pe atunci, deși convertit și dușman al filozofilor, făcea din tragediile lui Voltaire culmea teatrului francez, le situa cu mult deasupra celor ale lui Corneille, iar judecățile sale asupra artei dramatice, popularizate de *Le Lycée*, deveneau primejdioase pentru gustul public. Geoffroy a fost primul care a redus meritul *Zairei* și al lui *Tancred*[6] la justa lui valoare. În această privință, discipolul lui Fréron l-a înfrînt repede, și pe bună dreptate, pe discipolul lui Voltaire. Că a scris și el despre Shakespeare tot atîtea absurdități cît și La Harpe se explică prin spiritul secolului al XVIII-lea. Dar el avea simțul secolului al XVII-lea, al literaturii clasice, al teatrului, al autenticității, chiar al stilului. Și nu l-a înlocuit, din 1814 pînă în 1830, firavul Duviquet[7], nici, de la 1830 pînă la 1874, Jules Janin[8]; căci succesul lui Janin, care-și cîștigase titlul de prinț al criticilor, domnia de 44 de ani a lui Janin la *Débats*, explicată prin umorul lui flecar și sclipitor, îndărătul căruia se ascundea neantul, avea să corupă critica dramatică pentru o jumătate de secol. Aceasta e în același timp cea mai grea și cea mai ușoară dintre critici. Pe registrul ușor al ei, o poate practica oricine. Pe registrul ei grav, care e cel al adevăratei sale naturi, Geoffroy n-a avut decît un singur succesor, în persoana altui profesor, a lui Sarcey.

LA HARPE

Geoffroy domina la teatru ca şi la colegiu. Dacă el e un profesor devenit critic, La Harpe [9] e un critic, un ziarist, un poligraf devenit profesor — şi mare profesor.

Oaspete la Ferney, admirator al maestrului, Voltaire îl indicase drept discipol şi-i girase judecăţile. Dar, ca autor dramatic fluierat şi ca redactor la *Mercure,* nu prea avea prestanţă şi autoritate acest pitic foarte învăţat, inteligent, invidios, scandalagiu, ranchiunos şi furios, a cărui mutră, după Piron [10], cerea palme, şi care, după cum spunea un confrate al lui, sosea totdeauna la Academie cu urechea sfîşiată. Dar, în 1786, la colţul străzii Saint-Honoré cu strada Valois luase fiinţă primul institut de conferinţe mondene. Acestea dobîndiră curînd un tot atît de mare succes în lumea doamnelor de atunci ca şi predicatorii lui Ludovic al XIV-lea în lumea bunicelor lor. La Harpe îşi începu acolo cursul general de literatură greacă, latină şi mai ales franceză care a durat (cu o întrerupere de trei ani la sfîrşitul Revoluţiei) din 1786 pînă în 1798. În aceşti nouă ani, La Harpe a întemeiat istoria literaturii franceze, aşa cum avea să fie practicată de-a lungul întregului secol al XIX-lea.

Pentru prima dată ea a devenit obiectul unei relatări continue şi vii, în care operele se încadrează firesc şi sînt analizate şi apreciate nu atît după un cod de reguli preexistente, cît după experienţa literară a oamenilor de lume. Cum într-o astfel de istorie e vorba mai ales de opere care dăinuie, critica frumuseţilor (ca să folosim o expresie a lui Chateaubriand care va aplica acest principiu în *Geniul creştinismului)* ocupă mai mult loc decît critica defectelor. Othenin d'Haussonville [11] l-a numit pe Sainte-Beuve un Toma din Aquino [12] al nostru. Dar de fapt *Liceul* e cel care a jucat vreme de peste jumătate de secol rolul de *Sumă* a literaturii franceze.

Sumă care nu va fi scutită de scăderi. Introducerea greco-latină nu contează, iar evul mediu e înfățișat într-un chip ridicol; La Harpe n-a citit nimic din secolul al XVI-lea, ceea ce nu-l împiedică să spună despre el ce-i stă în putință: prostii. Corneille e, pentru el, marele poet arhaic, plin de greșeli, cum îl înfățișa *Comentariul* lui Voltaire: „Vechi monumente, sublime pe alocuri și neînsemnate în ansamblu, care țin de nașterea artelor“ (e vorba de *Horațiu* și de *Cinna* !). Racine e prezentat și pus într-o lumină judicioasă. În ce privește tragediile lui Voltaire, cărora La Harpe le consacră nu mai puțin de două volume, ele sînt opera „celui mai mare autor tragic din întreaga lume“! Totală ignorare a secolului al XVII-lea ca secol religios. Tabloul secolului al XVIII-lea, care cuprinde mai mult de jumătate din lucrare, e viu, pentru că aici contemporanii sînt judecați de contemporanul lor, cu optica și cu prejudecățile obișnuite, și pentru că ne face să presimțim, prin masa lui desuetă, cum vor arăta în posteritate toate istoriile noastre literare din timpul celei de a treia Republici.

Dar în acest curios secol al XVIII-lea al lui La Harpe e altceva. La Harpe, copil răsfățat, ziarist și sol al filozofilor, cel despre care Voltaire îi scria lui Marmontel: „Va fi unul dintre stîlpii Bisericii noastre“, și-a găsit, în timpul Revoluției, un drum al Damascului. Venea spre el de departe. În 1792 și 1793 redactase un *Mercure* iacobin, iar la 3 decembrie 1792 își ținuse cursul cu boneta roșie în cap. Această mascaradă nu l-a împiedicat să facă, asemeni altora, cunoștință cu închisoarea din Luxembourg, observator din care iacobinii și părinții lor i-au apărut ca niște monștri și în care o lectură a *Imitației*[13] l-a convertit, pe cît se spune, foarte sincer. Reluîndu-și catedra, după 18 brumar, a prefăcut-o într-un teren de luptă împotriva filozofiei secolului al XVIII-lea, i-a acoperit de injurii pe Diderot, Rousseau, Helvétius și și-a revăzut întregul curs pentru a-l publica într-un spirit nou, în 1799, cu trei ani înaintea *Geniului creștinismului*, asupra căruia influența *Liceului* și a atitudinii lui La Harpe e certă.

Aproape întreaga critică de catedră a secolului al XIX-lea, critică de dreapta prin poziţia ei, va opune secolul al XVII-lea secolului al XVIII-lea, opoziţia dintre acestea căpătînd în literatură un rol tot atît de profund ca acela dintre dreapta şi stînga în politică. Acest proces va începe cu convertirea lui La Harpe şi se va încheia, lucru ciudat, printr-o altă convertire, a lui Brunetière [14].

Critică de catedră, spunem noi. Ea e întemeiată, înaintea lui Geoffroy, de către conferenţiarul *Liceului.* Fiii şi fiicele auditoarelor sale se vor înghesui peste treizeci de ani la cursurile lui Cousin, Villemain şi Guizot, care vor izbuti şi ei, prin aceleaşi calităţi de orator pe care le avea şi La Harpe. Căci omuleţul acesta, pe care epigrama lui Le Brun [15] ni-l arată tropăind caraghios la poalele Pindului, de îndată ce se urca la catedră îşi preda lecţiile şi-şi citea textele ca un actor, evoca debitul lui Lekain [16] şi al d-rei Clairon [17] şi-şi impunea literatura auditorilor săi ca o forţă fizică. Fanatismul antirevoluţionar şi antifilozofic i-a adăpat şi mai mult elocinţa. Critica se află aici la izvorul unui fluviu oratoric care se va vărsa în Brunetière.

Lectura de la un cap la altul a colecţiei *Liceului* e azi imposibilă. Dar el îşi are locul — cu frumoasa lui legătură de la începutul secolului al XIX-lea — într-un raft de bibliotecă din care scoţi din cînd în cînd un volum : unul din primele volume, ca să te amuzi şi să exclami ca Flaubert : „Rîncedă mai e şi antichitatea indivizilor ăstora“, — sau un volum despre Racine sau chiar despre Voltaire, care ne ajută să înţelegem excelent şi în amănunţime ce era tragedia, într-o anumită măsură pentru cei care au creat-o, dar mai ales pentru cei care începeau să o fabrice şi pentru publicul care nu se mai sătura ascultînd-o ; — sau unul din volumele despre secolul al XVIII-lea, de preferinţă despre autorii minori, care ne evocă precis, ca Bachaumont [18] sau Grimm [19], legile, ideile, moravurile literare ale unei vremi pe care n-o mai vedem decît ca o masă îndepărtată şi prin prisma unei durate interpuse.

ADEVARAŢII CREATORI

Ceilalţi critici ai Consulatului şi ai Imperiului, dintre care cel puţin unul, Hoffmann[20], e foarte onorabil, pot fi lăsaţi deoparte. Dar trebuie să reamintim că cele două cărţi capitale care au inaugurat secolul — în 1800, *Literatura* d-nei de Staël, în 1802, *Geniul creştinismului* — reînnoiesc nu meşteşugul vulgar al criticii, ca Geoffroy, ci ideile ei generale, tablele ei de valori, de comparaţii. Îi adaugă o nouă dimensiune. Condensează cu geniu ceea ce e difuz şi nesigur în opinie şi conversaţii. Aduc în plasa lor un întreg capital de idei europene şi istorice cu totul străine lui Geoffroy şi lui La Harpe. D-na de Staël cu critica ei de idei, Chateaubriand cu critica lui de gust, iată cele două opere creatoare în care se afirmă acea „parte divină“ a criticii ce le lipseşte total celorlalţi doi.

PARTEA A DOUA

I Generația de la 1820

COPIII SECOLULUI

Generația care are aproximativ douăzeci de ani în 1820 își numără mai mult sau mai puțin anii o dată cu secolul. Alfred de Musset, născut în 1810, dar care debutează la nouăsprezece ani și e celebru la douăzeci[1], îi mai aparține și el : chiar el a popularizat numele de *Copii ai secolului*[2]. Cum îi aparține și Lamartine, care are treizeci de ani în 1820 și prin care anul acesta a devenit anul *Meditațiilor*[3]. Curentul care stîrnea atunci o nouă Franță literară e cuprins între cei treizeci de ani ai lui Lamartine și cei douăzeci ai lui Musset.

Dar aceste două nume, și un anumit dialog Lamartine-Musset, au creat un echivoc, au prilejuit chiar o neînțelegere. *Copilul secolului* a devenit oarecum simbolul tînărului bolnav la trup și suflet, bolnav de *boala secolului : Poetul murind*[4] al lui Lamartine, ftizicul *Joseph Delorme*[5] al lui Sainte-Beuve, sinucigașul *Rolla*[6] al lui Musset, gemetele poeților obscuri care nu se resemnează la rolul de *minori*. Dar toate acestea n-au fost decît o modă trecătoare, o maladie de creștere a poeziei. Această modă pe Lamartine abia de-l atinge, iar pe Hugo sau pe Sainte-Beuve criticul nu-i privește cîtuși de puțin.

Dimpotrivă, iată generația de departe cea mai puternică, cea mai plină de viață și de opere dintre toate cele cincisprezece generații literare a cinci secole, cea mai înzestrată în forțe creatoare și în geniu. La întretăierea celor două secole, în cei patru ani dintre 1799 și 1803[7], apare o progenitură de uriași rabelaisieni — Balzac, Hugo, Dumas. Acești uriași, împreună cu Lamartine, fratele lor mai mare cu cîțiva ani, și cu George Sand, „mama“ acestor tovarăși de drum[8], aveau să dea tonul, din 1820 pînă la 1850, celor treizeci de ani cît va dura zenitul *marii generații* (cum se spune *marele secol* despre secolul al XVII-lea sau *marele om,* despre Napoleon). Victor Hugo, neștiind unde să-și plaseze *Satirul* în *Legenda Secolelor* se hotărîse în ultimul moment să-i dea la întîmplare titlul : *Secolul al XVI-lea, Renașterea.* Ar fi fost mai drept să-l intituleze *Secolul al XIX-lea, Romantismul.*

Sigur, o parte a acestor forțe au fost risipite și deviate, ca și în secolul al XVI-lea și în toate epocile de dinamism efervescent. Ceea ce ne interesează e prezența acestei enorme și excepționale energii și a celei mai pline generații literare urmînd generației literare celei mai găunoase.

PĂRINȚI ȘI COPII

Generația precedentă fusese săpată și secătuită de revoluții și războaie, de instabilitate, de un statut întru totul militar apăsînd vreme de un sfert de veac peste Franța și peste Europa. Generația de la 1820 e chemată la viața spiritului de către pace. Nu e, propriu-zis, o generație de moștenitori, pentru că sfertul de veac trecut i-a transmis nu o lume întocmită, ci o lume de întocmit — și nu i-a lăsat modele. Cei doi protagoniști ai generației precedente, autorul *Martirilor* și autoarea *Germaniei,* cei ce au pregătit un spirit nou, fuseseră împinși de fapt, printr-o înțeleaptă providență, să nu scrie nimic ce ar fi putut să devină obiectul propriu-zis al unei imitații literare. Și totuși e o generație care intră în viață cu o moștenire, în sensul în care copiii plugarului moșteneau o comoară în ogorul lor : comoara unei energii, energia pe care părinții au folosit-o în acțiune și pe care copiii o vor transporta în gîndire. Simbolul și amintirea lui Napoleon aveau să-i dea generației romantice un profesor de energie literară. Data morții lui Napoleon, 1821, e anul majoratului pentru adevăratul Copil al secolului, născut o dată cu el. Mortul intră în cel viu.

O generație a războiului intră cu energia ei în sufletul unei generații a păcii. Generația lui 1820 e ultima generație a monarhiei tradiționale și va ocupa exact cei treizeci de ani de pace trainică, constructivă, înfloritoare care au coincis cu domnia celor două ramuri ale casei de Bourbon. Generația siguranței i-a succedat celei a nesiguranței. Marile cariere literare, abundența deplină, puternică și regulată de opere ce caracterizează o literatură, ușurința în producție, avîntul publicului, dinamismul general al unei societăți în refacere : întreaga literatură e antrenată în ritmul constructiv.

CEREREA PUBLICULUI

E uluitoare prospețimea vioaie cu care opinia, publicul se avîntă spre litere, după căderea regimului militar. Avu loc atunci un fenomen de destindere, ca în thermidor.

Ceea ce nu înseamnă că publicul literar din 1820 e foarte numeros — scriitorii cei mai celebri nu vor atinge decît tiraje modeste. Dar e un public de calitate, atent, entuziast, bogat în femei de spirit și de gust. Succesul pe care i l-a asigurat, în 1820, unei plachete de versuri lirice, *Meditațiile,* rămîne aproape unic în istoria literară. Curtea, saloanele, ziarele mărturisesc aceeași atenție pentru litere. S-ar spune că literatura începe să ocupe, pentru generația de la 1820, locul pe care-l ocupau, pentru generația de la 1661, teologia și religia, — iar auditorii de la Sorbona ai lui Villemain și Cousin îi amintesc pe cei ai lui Bourdaloue[9]. Generației jertfite a Revoluției și a Imperiului îi succede, în literatură, o generație încununată.

SIGURANȚA ȘI LIBERTATE

Generație a siguranței, aceasta e totodată și prima generație a libertății literare. Nici o generație nu fusese atît de lipsită de libertate literară ca aceea a Revoluției și a Imperiului. Consecințele s-au văzut : vreme de douăzeci și cinci de ani aproape întreaga Republică a Literelor se află în emigrație sau în opoziție tacită ; ceea ce era literatură oficială și aprobată rămîne la pămînt. Restaurația îi redă Republicii Literelor libertățile. În bună parte, această Republică e de opoziție — opoziție politică, opoziție religioasă, opoziție socială, cu nonconformisme de toate felurile, echilibrate totuși prin conformisme la fel de viguroase și la fel de paradoxale. Moravurile libertății literare erau pe jumătate străine vechii monarhii ; erau cu totul străine de Revoluție și Imperiu. Mai tîrziu, obișnuința le-a tocit și le-a banalizat și, ca să ne facă să le simțim de curînd prezența, a trebuit să le vedem dispărînd într-o mare parte a Europei. Dar între 1825 și 1848, comparația pe care noi, acum, o facem în spațiu, se face atunci în timp, iar libertatea e încă destul de drămuită, nu o dată destul de restrînsă pentru ca să fie nevoie de o anumită artă ca să te slujești de ea, de o anumită suplețe ca să treci peste opreliști. De altfel e aproape o lege a literaturii ca prima generație care se bucură de o binefacere să scoată din ea cea mai bună parte și să-i epuizeze substanța originală : debutanții au brațele pline.

REVOLUȚIA TEHNICA

Poate că nicăieri nu apar mai clar brațele acestea prea pline și privilegiul acesta al beneficiului anticipat ca în poziția favorizată a acestei generații față de tehnică.

Două feluri de tehnică interesează literatura : tehnicile propriu-zis literare și tehnicile materiale, care slujesc la propulsarea și la răspîndirea literaturii.

Revoluția tehnicilor literare între 1820 și 1840 poate fi comparată doar cu aceea a secolului al XVI-lea. Deși prietenii lui Victor Hugo i-au oferit un exemplar din Ronsard in-folio cu dedicația : „Celui mai mare inventator de ritmuri în poezia franceză de la Ronsard încoace“, se poate spune că superioritatea creatoare a poeziei lirice romantice constă nu atît în inventarea unor tehnici noi cît într-un mod extraordinar și fără pereche de a se sluji de tehnicile vechi (la care nu se prea putea adăuga mare lucru). Dimpotrivă, în ce privește romanul, această generație, prin Balzac, Dumas, George Sand, Mérimée, a creat pur și simplu tehnica de la început și pînă la sfîrșit ; a creat-o într-o asemenea măsură, încît de aici înainte romanul va căuta să varieze sau să progreseze nu printr-o imposibilă perfecționare a tehnicilor, ci prin deficiențele sau refuzul lor și al construcției. Și dacă această generație nu a avut o reușită deplină în teatru, a avut-o cel puțin în construcția teatrală, pentru care Scribe este, în Franța, după Corneille, cel mai mare tehnician. Tehnicile prozei le egalează în originalitate creatoare pe cele ale poeziei, iar Chateaubriand, totdeauna un mare, supus şi abil discipol, nu se fereşte să meargă la şcoala prozei autorilor de la 1830 ca să şi-o ducă la perfecţiune pe aceea din *Memoriile de dincolo de mormînt*. Cînd generaţia parnasienilor, a lui Dumas-fiul şi a lui Flaubert va arbora steagul tehnicii, tocmai prin tehnica ei va apărea cel mai evident ca o generaţie de epigoni.

Tehnicile materiale sînt cele ale librăriei, ale presei şi ale periodicelor. Se va vedea în altă parte a acestei lucrări ce date capitale au reprezentat pentru ele 1815 şi 1830—1834, cît de mult a fost orientată şi modificată literatura prin amploarea bruscă dată acestor mijloace de difuzare. N-am putea găsi echivalentul acestei revoluţii a tehnicilor materiale decît în istoria altor două generaţii literare : aceea de la 1515, prima care a fost plămădită şi formată de deprinderile şi consecinţele tiparului ; şi aceea de la 1914, sortită să fie marcată prin apariţia cinematografului. Fireşte, nu totul e produs net pentru literatură în această revoluţie tehnică, iar Balzac a făcut, în *Iluzii pierdute*, un tablou îngrozitor, şi de altfel exagerat, al ravagiilor pe care ziarul şi începuse să le producă printre tinerii autori ai Restauraţiei.

MISTICA REVOLUŢIEI

Cuvîntul care e cel mai des pronunţat şi scris în literatura acestei epoci este cuvîntul *Revoluţie*. Ceea ce nu înseamnă că această generaţie este în bloc sau măcar în majoritate revoluţionară. Unii sînt deopotrivă contrarevoluţionari şi revoluţionari. Pot fi revoluţionari în literatură şi conservatori în politică — sau invers. Dar atribuită fie lui Dumnezeu fie diavolului, ideea de Revoluţie se zăreşte la capătul tuturor cărărilor gîndirii.

Oamenii se gîndesc la Revoluţie şi vorbesc despre ea cu atît mai mult cu cît n-au cunoscut direct Revoluţia franceză, n-au cunoscut-o decît prin părinţi, iar între părinţi şi copii şi numai această diferenţă contribuie să sape o prăpastie mai largă decît în orice epocă anterioară. Un contemporan a remarcat că în timpul celor cîteva luni care premerg Revoluţiei de la 1830, în opoziția împotriva lui Polignac[10], *Le Globe* și *Le National,* ziare și echipe de tineri, care n-au apucat Revoluția, iau o poziție antidinastică ; de o asemenea poziție e ferit însă *Journal des Débats,* organ al domnilor Bertin[11] care aveau douăzeci de ani în 1789, pentru că aceștia au experiența anilor lor de tinerețe care le interzice „să abordeze cu un fel de familiaritate inconștientă asemenea grozave probleme ce ating însăși existența popoarelor și a regilor". Tocmai această familiaritate va duce generația copiilor secolului spre Revoluția de la 1848 și îi va face să se joace, înainte de 1848, de-a Revoluția franceză, cum se jucaseră, înainte de 1830, de-a Revoluția — și mai îndepărtată în timp — engleză.

Familiaritatea acestei generații cu ideea de revoluție politică ne interesează, aici, mai puțin decît familiaritatea cu ideile de revoluție literară. Poezia, teatrul, romanul, filozofia, istoria, între 1820 și 1830, intră în arenă cu un program mai mult sau mai puțin revoluționar, rupînd cu o tradiție sau alta. Analogia dintre romantismul în literatură și Revoluția în politică a devenit de atunci un loc comun, iar cele două mișcări, cele două desprinderi, determină întreruperi analoge în continuitatea franceză.

RUPEREA FRONTULUI CENTRAL

Într-adevăr, afluxul politicii în literatură constituie un caracter unic al întregii generații. De două ori, la 1830 și la 1840, a fost resimțit atît de puternic, încît era cît pe ce să compromită și să uzurpe literatura.

Monarhia de la 1830 era, dintr-un anumit punct de vedere, monarhia profesorilor. Nu a profesorilor la catedră, ci a profesorilor în afara catedrei. De la catedră se avîntă cei dintîi spre tribună și spre înaltele cabinete cei trei oratori de la Sorbona, Guizot, Villemain, Cousin. Locul rămîne astfel liber pentru un Sainte-Beuve, simplu ziarist — și totuși nimeni n-a deplîns mai mult ca el „retragerea bruscă și în masă a părții celei mai distinse și mai trainice a generațiilor deja mature, a capilor școlii critice, care au dezertat din literatură pentru politică și afaceri. Serviciile pe care acești oameni luminați le-au adus în politică pot fi recunoscute, dar sînt incontestabil mai mici decît acelea pe care le-ar fi adus societăţii rămînînd la postul ideilor... Cu alte cuvinte, retragerea lor a însemnat *o rupere a frontului central*".

Din fericire, rămăseseră poeţii. De la 1830 la 1840, producţia poeziei lirice şi epice o depăşeşte, prin calitate şi însemnătate, în numai aceşti zece ani, pe aceea a literaturii franceze din cele două secole şi jumătate care i-au precedat. Totuşi, Lamartine la Cameră[12], Victor Hugo în poezia sa socială îşi şi conturau un orizont mai larg decît cartea şi lira. Dar după 1840, ruperea frontului central apare evidentă şi în poezie, cum îi apăruse lui Sainte-Beuve, cu zece ani mai înainte, aceea din critică : Lamartine şi-a publicat ultima carte de versuri[13], Hugo, de asemenea, ultima înainte de exil[14]. În 1843 avea să părăsească teatrul[15] şi, dacă va scrie romanul *Mizeriilor*[16], îl va păstra în sertar. Lamartine profesează „marea opoziţie", iar Hugo e „pair de France" ca şi Cousin şi Villemain şi ca Chateaubriand-ul Restauraţiei. Ruperea frontului central, pricinuită de goana spre tribună şi spre putere, este, de altfel, însoţită de o înmuiere a aripilor. Vigny nu mai publică[17], curînd Musset nu mai scrie versuri aproape de loc.

Aşadar, literatura de idei la 1830, poezia după 1840 îi pierd pe aceia pe care lumea se obişnuise să-i considere drept capi de coloană. Nu acelaşi lucru se petrece cu romanul. Niciodată n-au fost atît de rodnici romancierii — şi mai ales capii de coloană, Balzac, George Sand şi Dumas. Cu Eugène Sue izbucneşte revoluţia foiletonului[18]. Ceea ce Sainte-Beuve numeşte postul ideilor cade parţial în mîna acestor romancieri, căci e marea epocă a romanului filozofic, ideologic şi social ; în mîna antreprenorilor de presă, ca Girardin[19] şi Véron[20] ; în mîna teoreticienilor sociali. Ruperea frontului central, emigraţia elitelor spre politică, aduc în locul acestor elite o cavalerie uşoară de idei, sau o cavalerie de idei uşoare, care nu întîrzie să producă, între 1840 şi 1848, o literatură interesantă, dar care e lipsită de ceea ce se numeşte *rang*. Poate că niciodată n-a vorbit mai mult critica serioasă despre decadenţă. A analizat chiar în adîncime — şi e unul dintre produsele ei nete — ideea de decadenţă. La aceasta revin neîncetat articolele pe care Sainte-Beuve le dă atunci la *Revue des Deux-Mondes*. E epoca în care Nisard își scrie *Istoria literaturii franceze*. În poezie, fragilul neoclasicism de la 1843 trebuie să fie privit ca o expresie a conștiinței unei neliniști sau a unei carențe, în aceeași măsură și în mai mare măsură decît ca o realitate pozitivă.

CELE TREI DECADE

Astfel încît generația copiilor secolului a trecut prin trei decade net articulate : de la 1820 la 1830 își încearcă, își definește și își apără ideile cu armele și pe terenul propriu al inteligenței și al literelor : cartea, ziarul, catedra. De la 1830 la 1840 își exploatează victorios revoluția — sau mai curînd cele două revoluții pe care le-a făcut : revoluția politică liberală, revoluția literară romantică ; catedra cucerește puterea, poezia cucerește teatrul, romanul cucerește publicul. De la 1840 la 1850, întregul front literar, avînd drept punct de reper puterea temporală și spirituală, ajunge la înălțimea catedrei, a criticii și a mentorilor deveniți conducători. Poezia se află în reflux, ideile în agitație, ambițiile în creștere. Sainte-Beuve, care, după 1830, deplîngea carența criticii și a inteligenței, ipotecate, a semnalat încă din 1838 primejdia literaturii industriale[21], triumf și totodată dezastru pentru scriitor. Nu numai literatură industrială, ci și literatură politică, și politică a literaților — și iată Revoluția. Generația de la 1820 pășise în literatură, cu *Meditațiile*, în urma lui Lamartine. După treizeci de ani, adică la data climaterică în ordinea generațiilor, același Lamartine încheie printr-o revoluție politică, prin propria-i Revoluție, viața activă a copiilor secolului, domnia *celor ce au douăzeci de ani la 1820*.

BILATERALISM

De-a lungul acestor trei decade trebuie să remarcăm opoziția dintre cele două părți ale generației, apariția unui bilateralism literar, comparabil cu bilateralismul politic al stîngii și al dreptei care apare o dată cu Restaurația : ambele ne domină și azi.

Oare n-a fost generația de la 1789, generația Napoleon-Chateaubriand-Staël, generația Revoluției ? Generația de la 1820, literară, politică, civilă, socială, economică, nu are de ce să rumege ideea Imperiului : o dată căzut, Imperiul nu mai e decît o aventură și o întîmplare zgomotoasă care nu se va repeta și pe care nimeni, cu excepția unor militari bonapartiști trecuți în rezervă și a unor exaltați, nu se gîndește să o repete ; ea are de asimilat ideea de Revoluție, de Revoluție a claselor și a cadrelor, de Revoluție a averilor, de Revoluție a persoanelor, de Revoluție a spiritelor. Romanul lui Balzac nu e oare procesul-verbal, descrierea fiziologică a acestei asimilări ? Dar cariera lui Lamartine ? Dar viața lui Victor Hugo ?

Generația de la 1789 e aceea care i-a lăsat moștenire secolului al XIX-lea literar această problemă, această tragedie a Revoluției. După cum generația de la 1636, aceea a lui Corneille, impunea, pentru un secol și jumătate, în centrul civilizației franceze, punctul de vedere al regelui, gîndirea polarizată dacă nu de rege cel puțin asupra regelui, generația de la 1789 așază pe marile drumuri ale literelor, ca un Sfinx pe drumul Tebei, faptul Revoluției. Bonaparte, Chateaubriand, d-na de Staël au trăit Revoluția, au trăit în Revoluție, purtați și dominați de ea ca de *natură*. Unul singur era artist, avea în mînă cheile ecluzelor — Chateaubriand. În aceste împrejurări, el, și numai el, personifica literatura, marea natură literară. Cu el literatura însăși plecase în America la 1791, cu tema „Eu și Lafayette“, se întorsese la 1800 din emigrație cu tema „Eu și Revoluția“ a *Eseului* și a *Geniului* și, din ziua aceea a lui 1811, cînd Chateaubriand avea să-și înceapă memoriile, își va încheia socotelile vieții trecute printr-un „Eu și Bonaparte“. De pe atunci, deci, principiul Revoluției e încorporat literaturii, așa cum fusese, după 1635, principiul autorității. Dar, în sfîrșit, cu Chateaubriand și cu d-na de Staël, această generație, deși a trăit Revoluția dinăuntru, a gîndit-o și a cîntărit-o dinafară. Ea nimerise în Revoluție. Nu se născuse în ea. Următoarea generație de scriitori va fi prima generație născută în sau după Revoluție. Revoluția literară, rămînînd cu o generație în urma revoluției politice, o va privi pe aceasta ca pe un fel de Vechi Testament care va simboliza Revoluţia spiritului, Revoluţia literelor, Revoluţia gustului.

Acest sentiment profund al unei legături între revoluţia literară şi revoluţia politică apare la 1830 pe primul plan. Evident, ideea acestui paralelism e veche. Copleşea, la 1800, *Literatura* d-nei de Staël, care găsea, de acord cu Bonald, că literatura e „expresia societăţii". Dar sub Restauraţie, romantismul, revoluţionar prin forma lui, era conservator prin ideile poeţilor săi, prin tradiţiile lor de familie, prin primirea lui în saloane, prin bunăvoinţa ce i-o arăta oficialitatea, prin prestigiul d-lui de Chateaubriand care-l menţinea, cum s-ar spune, la dreapta. Pe de altă parte, liberalii şi ceea ce d-na de Girardin [22] va numi tineretul lui Touquet (după numele librarului care lansa ediţiile populare din Voltaire) rămîn legaţi de forma şi de ideile maeştrilor lor din secolul al XVIII-lea, de spiritul ideologilor ; anul 1830 avea să pună capăt acestor contradicţii de suprafaţă, să toarne în bronzul Revoluţiei cu majusculă cele trei revoluţii, atît de diferite prin originea şi prin cadrele lor, care sînt Revoluţia franceză, Revoluţia din iulie şi Revoluţia romantismului.

Oda lui Lamartine despre Revoluţii îi va pune acestei cotituri marea pecete decorativă. Din ea va trăi poezia lui Victor Hugo. E de remarcat că la întoarcerea de la Lausanne [23], Sainte-Beuve îşi exprimă ruptura cu duşmanul, cu „Muntele" [24], îşi ţine discursul program al moderantismului clasic chiar în limbajul şi cu metaforele Revoluţiei. Această modă a referinţei revoluţionare, care corespunde unei mode de a gîndi şi de a trăi literatura, se încheie oarecum o dată cu viaţa lui Chateaubriand (1848), care, ciudat, îi va fi dat măsura. Încheierea aceasta avea să coincidă într-o măsură chiar cu încheierea romantismului literar, revoluţionar după 1843, şi apoi — şi îndeosebi — cu încheierea Revoluţiei politice „jucate", al cărei prim act este întîi *Istoria Girondinilor* [25], al doilea act — Revoluţia din februarie [26], al treilea act — cele trei luni în care se află la putere Lamartine [27], al patrulea act — preşedinţia Prinţului [28], iar catastrofa din actul cinci — lovitura de stat [29]. Mitologia literară a Revoluţiei dispare în 1851. De aceea, cînd Victor Hugo, îşi scrie la Jersey, în

1854, *Răspunsul la un act de acuzare* și *Cîteva vorbe pentru altcineva*[30], în care mitologia aceasta se „extravazează“ într-un fel de creație hindusă, el o antedatează, ingenios, cu douăzeci de ani, ca fiind din Parisul lui 1834, din toiul bătăliei romantice, a cărei sinteză într-adevăr o întruchipează.

Sainte-Beuve își va duce ca pe o povară melancolia victoriei sale. Generația copiilor secolului pășește în anul median al secolului, în 1850, pe un drum prăpăstios. Au trecut peste trupurile tovarășilor lor, iar supraviețuitorii se regăsesc vlăguiți și dezorganizați. În generația bilaterală de la 1820, unul dintre cele două partide e partidul înfrînt — partidul romantic ; însă înfrînt, nu distrus. Partidul secolului al XVIII-lea, și el rănit, se ține mai bine, e în stare chiar să furnizeze generației următoare o parte din armătura necesară. Numai trecerea timpului, comparația între generațiile care au precedat-o și acelea care au urmat-o ne dă posibilitatea să categorisim, să judecăm și să cîntărim această generație a copiilor secolului. I s-ar cuveni să fie denumită *marea generație,* așa cum spunem *marele secol.*

II Romantismul

DEFINIŢIE

Pînă la începutul secolului al XIX-lea, termenii *clasic* şi *romantic* au avut o viaţă obscură şi intermitentă. *Clasic*, pe care-l găsim încă din secolul al XVI-lea, are două sensuri : unul vechi, conform sensului latin din *classicus*, adică, aplicat la un autor, scriitor de prima clasă sau, cum am spune, „de clasă", viţă aleasă a literaturii — şi un altul, mai curînd peiorativ, adică autor bun pentru clasele de liceu. În primul sens vorbeşte La Harpe despre „autorii clasici", în al doilea sens, Beaumarchais cînd, în *Eseul* care-i slujeşte de prefaţă dramei sale *Eugenia* [1], face din el un sinonim al pedantului. *Romantic* e mai recent. I s-a găsit o întrebuinţare obscură, cu sensul de *romanesc* şi cu desinenţa, pe atunci peiorativă, ca aceea din *fantastic*, încă la 1675. Nu începe să fie obişnuit decît în ultimul sfert al secolului al XVIII-lea, după ce Rousseau îl aplicase lacului Bienne (şi într-adevăr lacurile aveau să fie, prin el şi prin Lamartine, leagănele poeziei romantice). E introdus în *Dicţionarul Academiei*, în 1798, cu următoarea definiţie : „se spune de obicei despre locurile, despre peisajele care recheamă în închipuire descrierile din poeme şi din romane". Peste cîţiva ani ajunge să indice, dimpotrivă, poemele, romanele, operele de artă care recheamă în închipuire peisaje singuratice, locuri privilegiate, prezenţe mai intime ale naturii. De altfel, încă din 1793, *La Chronique de Paris* [2] scria : „Muzica cetăţeanului Méhul [3] e romantică". Şi mai evidentă în acest sens apare, la 1800, muzica autohtonă a munţilor pentru Senancour, care intitulează un fragment din *Obermann* : *despre expresia romantică şi despre cîntecul ciobănesc*.

Dar cei doi termeni nu ajung la marea existenţă literară decît în ziua în care devin adversari. Ei se impun pentru că se opun reciproc. Această opoziţie e un „mesaj" al Germaniei, al renașterii germane. În 1814, Adolphe de Custine[4] îi scrie, din Germania, mamei sale: „Denumirile de romantici și de clasici, pe care germanii le-au creat de cîțiva ani, indică două partide care curînd vor diviza omenirea, ca altădată guelfii și ghibelinii“.

REZISTENȚA ȘI MIȘCARE

Firește, definițiile romanticului sînt, în primele decenii ale secolului XIX, mai numeroase și mai complete decît cele ale clasicului. *Le Globe*, excelent martor al inteligenței acestei epoci, propune succesiv, prin pana redactorilor săi, o duzină. Cea mai simplă, cea mai moderată, cea mai adevărată și mai suplă e probabil aceea pe care o dezvoltă Stendhal cînd vede, în romantismul contemporan, dreptul și datoria literară a unei generații de a exprima o sensibilitate nouă printr-o formă artistică nouă, iar în clasic un ansamblu de consemne care înțeleg să impună sensibilității actuale forme de artă dictate de sensibilitatea generațiilor vechi[5]. Politica va denumi aceste două tendințe, în 1830, cînd va pune față în față partidul rezistenței și partidul mișcării. Și romantismul e un partid al mișcării. Există un dinamism romantic, nu există un dinamism clasic. Arta clasică, în teatru și în poezie, adică în genurile care depind de sensibilitatea unei epoci, păstrează, reproduce, nu creează sau creează cu încetinitorul și cu conștiința încărcată. Ocupă poziții moștenite. E un apărător. Face caz ca Jean Lapin[6], de obiceiuri și de uzanțe. Romanticul e revendicativ, înțelege să-l alunge și îl alungă. Mai întîi prin efectul unei forțe naturale, pentru că romanticul e tinerețea — apoi pentru că s-a aliat cu cei trei dușmani naturali ai clasicului, ai clasicului francez, ai clasicului „genurilor comune“, ai clasicului societății convenabile, adică: 1. străinul (literaturile Nordului și Sudului încadrează și ajută romantismul așa cum literaturile Romei și ale secolului al XVII-lea îi încadrau pe clasici); 2. singuraticul (izolarea e cea dintîi atitudine a poetului romantic, așa cum *Izolarea* e cea dintîi poezie din *Meditații)*; 3. popularul (referirile la teatrul și la poezia populară, apelul la popor ca izvor și ca public, genul popular al romanului, dîndu-i romantismului forța de răspîndire).

BILANȚUL ROMANTISMULUI

Istoricește, și în ansamblul literar al secolului, mișcarea romantică, romantismul mișcării, cuplat de altfel cu o literatură a rezistenței, a imprimat în viața spiritului și a literelor — cum prevedea Custine — elemente durabile, încă actuale. Care ?

1. PARTIDELE

Înainte de toate, romantismul a introdus în viața noastră literară o a doua dimensiune. El ne-a obișnuit să gîndim viața literară sub forma unei opoziții, a unui contrast între două lumi : cîndva ale clasicului și romanticului ; de-atunci încoace, au putut să-și schimbe numele fără a-și schimba rolul și direcția. Mai precis, romantismul a creat partidele literare.

Republica Literelor a căpătat un chip asemănător cu cel al Republicii pur și simplu, adică al Statului, al vieții politice. De la Restaurație încoace a existat în genere, în orașele și satele noastre, o diviziune în partide politice, în clanuri rivale, cum nu exista în Franța dinainte de 1789. Omul era alb, albastru sau roșu. De dreapta sau de stînga. La 1830, din partidul rezistenței sau din partidul mișcării. Pe scurt, s-au format partidele. Idei care altădată nu erau curente, ideea de Revoluție, de Restaurație, au devenit moduri obișnuite de a gîndi viața politică. Și la fel s-au petrecut lucrurile în viața literară. Lupta dintre clasic și romantic a căpătat același caracter. Există azi antagonisme, diferențe, tabere adverse, naturi vrăjmașe acolo unde altădată nu existau. Un anumit gust comun, format de disciplinele clasice, a dispărut. Nu i-a urmat niciodată un gust romantic comun. Lumea literară a cîștigat în varietate. Nu mai există un singur public, ci mai multe. Originea diversității de gusturi care domnește azi, a unor partide net diferențiate și active în literatură, trebuie să o căutăm tocmai în romantism.

Obișnuindu-ne cu un pluralism contemporan al ideilor și al tendințelor estetice, romantismul ne-a obișnuit și cu un pluralism analog în spațiu și în durată.

2. PLURALISMUL

Nu s-ar putea spune că, în spaţiu, ne-a făcut să cunoaştem literaturile străine, în primul rînd pentru că nici pînă azi nu le cunoaştem decît în cazuri excepţionale ; apoi, pentru că în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea, influenţa literaturii italiene, spaniole, engleze fusese cel puţin tot atît de puternică pe cît a putut fi, în timpul romantismului şi după el, influenţa literaturilor germană sau rusă. Dar el ne-a obişnuit, pe drept sau nu, să punem aceste literaturi străine pe picior de egalitate nu numai cu a noastră, ci şi cu literaturile vechi, din care clasicismul făcea modele inegalate. De aceea s-a putut vorbi în secolul al XX-lea despre umanităţile moderne şi, deci, s-a putut admite, după reformele şcolare din 1902, că literaturile străine ale Europei moderne aveau, pentru formarea spiritului şi a gustului, o valoare egală cu aceea a literaturilor antice. Or, aceasta e o moştenire a romantismului, adică a primei generaţii literare franceze care l-a pus pe Shakespeare mai presus de orice.

În durată, în revelarea şi explorarea duratei, influenţa romantismului n-a fost mai mică. Sensul istoriei, revelarea trecutului ca o a treia dimensiune, au intrat în felul nostru de a gîndi şi de a scrie. Nu e vorba, aici, doar de efortul mai mult sau mai puţin izbutit prin care romanul istoric, drama istorică, Alexandre Dumas sau Victor Hugo, au obişnuit publicul să se intereseze, pitoresc şi pasionat, de faptele trecutului. Preţuim destul de puţin această latură a romantismului. E vorba mai curînd de felul în care, de vreo sută de ani, am căpătat o anumită deprindere de a gîndi istoric, de a vedea faptele literaturii, ale artei, ale politicii, ale ştiinţei, ale filozofiei, în succesiunea lor şi, cum zic germanii, în devenirea lor. A fost admisă tot mai mult, cu un oarecare exces şi cu o oarecare justificare raţională, convingerea că marile idei, marile teme ale artei şi politicii, programele şcolilor, platformele partidelor nu au valoare decît pentru o vreme, pentru una sau două generaţii, că se declasează curînd, că ajung să fie obstacole în calea progresului, pe care îl frînează după ce l-au declanșat. Versurile lui Lamartine :

Marchez, l'humanité ne vit pas d'une idée,
Elle éteint chaque soir celle qui l'a guidée,
Elle en allume une autre à l'immortel flambeau[7],

exprimă această dinamică a spiritului romantic. Romantismul a introdus mișcarea în lumea spiritului, chiar în momentul în care descoperirea unor noi mijloace de transport a pus pecetea mișcării pe lumea noastră materială.

3. AUTORI ȘI PUBLIC

Romantismul a modificat profund raporturile dintre autor și cititor. I se cere azi unei cărți mult mai mult decît i se cerea în clasicism, adică o comunicare directă a cititorului cu persoana autorului. Se știe din ce e alcătuită azi corespondența unui autor la modă, a unui poet celebru, confidențele cititorilor și ale cititoarelor, ale admiratorilor și ale admiratoarelor, sfaturile morale sau sentimentale ce i se cer, prieteniile de la distanță, toate contactele dintre două sensibilități. Nu se întîlnea așa ceva în literatura clasică, în literatura dinainte de Rousseau. Numai *Noua Heloiză* a determinat pentru prima oară în jurul unui mare scriitor la modă un asemenea curent. Cererii i-a corespuns o abundentă ofertă ; familiaritatea aceasta i-a măgulit pe autori, poeți, romancieri, care s-au complăcut. Un Lamartine, un Hugo, un Musset, un Balzac au fost pentru cititori și cititoare obiect de dragoste și de ură, obiectul unor preferințe exclusive și violente, ce păreau altădată să țină mai curînd de domeniul relațiilor pasionale decît de cel al literaturii.

4. GENERAȚII

Aceasta se datorește în parte faptului că în lumea cititorilor tinerii au jucat un rol, și-au cucerit o independență, au exercitat o acțiune din ce în ce mai importantă. Romantismul a fost o revoluție făcută de tineri. Azi vorbim în mod curent despre tineri, despre locul și rolul tinerilor, despre drepturile și datoriile tinerilor în ce privește innoirea valorilor literare. Dar ruptura aceasta dintre generația în ascensiune și generația rămasă pe loc, între gustul de ieri și gustul de mîine, aproape nu exista în literatura clasică. N-o vedem ivindu-se decît în chip excepțional, pe vremea așa-numitei generații de la 1661. De la romantism încoace, ea e legată profund de ritmul vieții literare. Tinerii își au proprii autori, adesea de neînțeles pentru generația precedentă, așa cum se întîmplă, după spusele misionarilor, în cazul unor limbi din America indiană a căror evoluție era atît de rapidă, încît bătrînii nu mai înțelegeau ce spuneau tinerii.

5. ROMANUL

Să ne gîndim apoi că *roman* face parte din romantism, că ascensiunea romantismului a coincis cu extraordinara dezvoltare a unui gen care părea nu o dată menit să le absoarbă pe toate celelalte. Romantismul e revoluția literară înfăptuită nu atît prin lirism și prin teatru cît prin roman. Nu există mare scriitor, mare poet romantic care să nu se fi crezut obligat să jertfească noii divinități, care să nu fi vrut să-și cîștige prin ea marile succese de public. Vigny, Hugo, Musset, Lamartine au scris romane fără a avea vocație profundă pentru acest gen, ci pentru că însăși mișcarea epocii romantice le-o impunea. Pentru romantism, succesul n-a fost deplin, drumul n-a fost deschis decît în două genuri literare, poezia lirică și romanul. Publicul romanticilor s-a obișnuit de altfel să-i ceară romanului același gen de emoții și de indicații ca și poeziei lirice, adică să-l înțeleagă și să-l simtă ca pe o confesiune personală a autorului : e cazul *Confesiunii unui copil al secolului*, al *Voluptății*, al lui *Stello*, al lui *Raphaël*. Acest roman-confesiune al romantismului se trage vizibil din Rousseau și știm cît de bogată îi este pînă azi posteritatea.

6. LITERATURĂ PERSONALĂ

În sfîrșit, e un loc comun să recunoști în romantismul ivit pe urmele lui Rousseau domnia literaturii personale. I-am putea semnala inconvenientele. Dar le vedem zi de zi compensate din plin de înnoirea continuă pe care o generează. Azi admitem cu toții că individualitatea proprie a fiecărui bărbat, a fiecărei femei poate deveni un element de valoare și de interes literar. Confesiunea unei naturi originale, expresia unei personalități sincere sînt chiar recunoscute ca valoare esențială a literaturii. Dimpotrivă, cînd scriitorului i se cerea în primul rînd să se conformeze unui model, să se supună legilor unui gen, venea repede momentul în care el nu mai putea decît să repete ceea ce găsiseră și făcuseră înaintea lui primii sosiți. Din acest punct de vedere e instructivă comparația dintre cele două genuri pe care adesea le alăturăm pentru caracterul lor dominant în epocă : tragedia în secolul al XVIII-lea și romanul în secolul al XIX-lea.

Se spune de multe ori că orice debutant își face azi romanul cum își făcea în secolul al XVIII-lea tragedia. Cu deosebirea însă că tiparul tragic, idealul tragic, personalitatea lui Corneille și a lui Racine îl zdrobeau pe autor, îl reduceau la rolul de copist. Dimpotrivă, genul romanesc, mult mai suplu, are posibilitatea să producă în chip autentic o personalitate sinceră și vie. De o sută de ani producția romanului continuă la noi, cu o forță și o coeziune de element al naturii, fără să-i observăm cîtuși de puțin epuizarea aceea rapidă și formalismul acela găunos care au caracterizat tragedia în secolul al XVIII-lea.

Iată cîteva dintre urmele pe care le-a lăsat romantismul în viața noastră literară de azi. A fost marea revoluție modernă în literatură. S-a vorbit deseori de reacții împotriva romantismului. Li s-a dat acest nume unor mișcări ca Parnasul, realismul, naturalismul, simbolismul, neoclasicismul. Dar nu ar fi greu de demonstrat că toate acestea sînt mai curînd descompuneri sau transformări ale romantismului. O nouă reacție ar putea fi mai adevărată ? Ne temem însă, ca, distrugînd romantismul, ea să nu distrugă pur și simplu literatura, suprimînd boala, să nu-l suprime și pe bolnav.

VIII Stendhal

IZOLAREA LITERARĂ A LUI STENDHAL

Un tînăr scriitor care împlinește douăzeci de ani curînd după apariția *Geniului creștinismului*, pe cînd *Delphine* era în floarea vîrstei și pe culmile prestigiului, se găsește într-o generație ce se impune, într-o sensibilitate în curs de formare, în armata romantică trezită în sunetele deșteptării. Dar avîntul literaturii franceze se produce prin opoziție. La urma urmelor, cînd ai douăzeci de ani e tot atît de frumos și de important să consideri *Geniul creștinismului* un fel de păsărească și producțiile Germainei Necker un fel de jargon elvețian, să-ți joci viața și gustul pe cu totul altă carte, să-ți păstrezi cu revoluționară independență sensibilitatea secolului al XVIII-lea, să spui *nu* frazelor și *da* analizei. Însă îți asumi astfel un rol ingrat. În zorii secolului al XIX-lea, urca la orizont fraza : fraza scrisă, cu Chateaubriand, fraza vorbită, cu doamna de Staël. Ea conține într-însa poezia, precum mările viața, iar romantismul poetic avea să se nască din romantismul elocvent. Publicul devine mai rar pentru analistul anti-frazeolog, anti-frazeologul nu are de partea lui nici tineretul, nici femeile. Acesta e destinul lui Stendhal. „Dacă intră el, ies eu“ spunea, la Academie, Royer-Collard[1] despre un cuvînt pe care nu voia să-l accepte în dicționar. „Cînd va ieși fraza, voi intra eu“, și-a spus Stendhal, știind bine că va mai avea mult de așteptat — pînă la 1885, socotea el. Fraza n-a plecat niciodată, dar Stendhal a intrat[2]. Fraza și analiza, acești doi zei puternici, au fost pînă la urmă slujiți deopotrivă și uneori de către credincioși comuni, ca Taine și discipolii săi.

RESPINGEREA UNEIA DINTRE CELE DOUĂ NATURI ALE PROZEI

Stendhal e poate singurul exemplu din literatura noastră care prezintă o disproporție atît de abruptă, atît de totală între cele două versante ale vieții literare — unul bătut de soarele morților, celălalt de soarele viilor. Prețioasă geografie! Aceste versante și orientarea lor ne apar inteligibile, instructive, extrem de potrivite pentru a ne face să surprindem relieful și climatul țării literare franceze, coexistența și alternanța frazei sintetice și intuitive, cu cuvîntul analitic și critic, a lui Bossuet și a lui Voltaire: toate acestea sînt tot atît de firești pentru geniul francez pe cît e pentru geografia Franței existența unui Nord și a unui Sud.

NEÎNȚELEGEREA LUI CU SOCIETATEA VREMII SALE

Chateaubriand, vechi breton din vechea Franță a vechii lumi, aduce ceva nou: el știe că e așa și știe să facă să se știe că e așa. Cît despre Stendhal, el e un om nou, cu totul nou și care vrea să fie așa; care are șaptesprezece ani la începutul noului secol; care, la zece ani, a votat, numai el într-o familie regalistă, pentru moartea lui Ludovic al XVI-lea; care intră în viață fără să renunțe la nimic din natura clasei sale — burghezia, și fără a fi împovărat de balastul vreunei idei preconcepute, al vreunei venerații ereditare; elev al primelor școli centrale ale Revoluției, minte calculată, mobilă, promptă, acționînd pe o *tabula rasa,* nerăbdător să trăiască, să iubească, să simtă, să guste; omul de societate al unei societăți noi, al acelei societăți fără nobili, fără preoți, fără adevărate femei de lume, care a încercat să se înjghebe sub Directorat, dar n-a izbutit și a rămas ca o... tocană de iepure fără iepure. Beyle, care a fost omul ei, a căutat-o toată viața, a găsit-o fragmentar, a scris pentru ea — adică pentru o umbră, în vreme ce Chateaubriand și Lamartine scriau pentru o societate adevărată, pentru o societate cu trup și suflet, adică pentru o societate cu convenții izbutite. Stendhal este expresia vremii sale, dar nu „a societății vremii sale". Eșecul lui Stendhal în fața contemporanilor săi apare firesc, necesar, într-o țară în care există Academia, în care termeni ca *socie-*

tatea și *lumea* au un sens de salon, în care literatura este o categorie a acestei societăți. Ar fi izbutit la Weimar sau la Milano : de aceea s-a și împămîntenit el ca milanez.

DISCIPOLUL LUI NAPOLEON

Și putem vedea, cu acest prilej, poate cel mai ciudat dintre paradoxuri. Beyle care, dacă Imperiul ar fi durat, n-ar fi publicat probabil nimic și ar fi fost în întregime descoperit, ca Saint-Simon, abia prin manuscrisele sale postume, e singurul scriitor, strict și literar vorbind, din echipa lui Napoleon, sau mai degrabă a lui Bonaparte. Cu cincisprezece ani mai tînăr, personifică prin vîrsta lui tineretul ce-l urmează, ce nu așteaptă decît să fie format de el — situație caracteristică pentru cei ce vin după cincisprezece ani, a lui Sainte-Beuve sau a lui Musset față de Lamartine, sau a lui Banville față de Hugo. Ca și generalul Bonaparte, și el e o *tabula rasa*, fără prejudecăți ereditare, religioase, sau politice, și gata pentru noua ordine. Descendentul din familia Guadagni își atribuia o natură franco-italiană, ca Napoleon. Napoleon făcea fraze numai cînd erau necesare pentru popor, dar adevăratul lui stil e acela din corespondență — și nu există stil mai străin de frazeologie. Nu spune decît ce spune și nu vrea să spună decît ce este, ca și stilul lui Stendhal. Cînd se antrena prin citirea Codului Civil, Stendhal se pătrundea de construcția-tip a stilului napoleonian. Vederile lui, ideile lui, drumurile lui franceze, cariera deschisă talentelor, civilia lui de vechi militar care nu-și face nici o iluzie în privința militarilor, îi sînt comune cu Napoleon. Pentru el, Napoleon e Napoleon pur și simplu, și nu, ca pentru Chateaubriand, „Napoleon și eu“. E discipolul literar al lui Napoleon.

Nimic nu-i e mai străin lui Stendhal, nimic nu-și atrage mai multe bobîrnace din partea lui, decît atitudinea romanticilor, care constă în a fi, într-un domeniu sau altul, un Napoleon admirîndu-se în oglindă. Pe un anumit plan, Stendhal ar fi, în raport cu Primul Consul, un contemporan literat de genul lui Racine în raport cu Ludovic al XIV-lea. De la *Racine și Shakespeare* pînă la *Mînăstirea din Parma*, opera lui Stendhal e un fel de readucere la zero, de readucere la punctul de pornire al mișcării întrerupte sau deviate la 1800, la atitudinea categorică, precisă și directă a unei generații militare. Dar între 1809 și 1815, eventualii Stendhali se aflau pe front, iar literatura era treaba emigrației, a spatelui, a Restaurației și a femeilor.

ITALIANISMUL

De aceea Stendhal pătrunde în literatură doar tîrziu și din întîmplare, cu compilații despre pictură și muzică, apoi, în 1817, cu prima lui carte personală, *Roma, Neapole și Florența,* mai mult sau mai puțin extrasă din jurnalul său : impresii despre societatea italiană, notate la începutul unei șederi de șapte ani în Italia, mai ales la Milano : pentru el, țară a sincerității și a pasiunii în conversații ca și în iubiri — pe care le opune neîncetat sîngelui rece și vanității francezilor — de asemenea țară a unei goane după fericire mai fremătătoare și mai pitorești decît în Franța. Italia lui Stendhal e cea mai vie și mai trăită din toate Italiile romantice. Își spunea milanez și poate s-ar fi stabilit pentru totdeauna la Milano, dacă poliția austriacă nu l-ar fi redat cu forța patriei sale, în 1821.

STENDHAL ÎN FAȚA LITERATURII ȘI A MUZICII VREMII SALE

Începuse să trăiască la Paris curînd după apariția *Geniului creștinismului.* Se întoarce acolo curînd după apariția *Meditațiilor :* un soi de noroc propriu acestui anti-romantic. Își găsește totuși o posibilitate de trai chiar în romantism, în ceea ce se numea pe atunci *romanticism,* adică preromantismul sau pararomantismul dintre 1824 și 1828, evocînd mai degrabă efemera societate a Consulatului decît pe aceea din 1830, și care e clarvăzător și chiar ideolog, excelează în descoperirea și înțelegerea literaturilor străine, îl apreciază și îl aclimatizează pe Shakespeare, își găsește locul firesc în saloane și funcția obișnuită în critică, deschide drumul în același timp pentru Nodier [3], pentru Mérimée [4] și pentru grupul de la *Le Globe ;* acestui *romanticism* Stendhal îi dă, poate, prin *Racine și Shakespeare,* manifestul cel mai just.

[illegible]
([illegible] adică preromantic)

Între cele două părți din *Racine și Shakespeare*, Stendhal publicase, în 1825, o picantă și strălucitoare *Viață a lui Rossini* pe care n-o putem despărți de cele două broșuri critice ale sale. Pasiunea pentru muzica italiană, conversațiile din lojile *Scalei* și din saloanele milaneze îl făcuseră sensibil la permanenta înnoire a gustului muzical, ce se schimbă de la o generație la alta și care, într-o singură lojă, nu e același la bunică, la mamă și la fiică. Asistase la cucerirea atît de rapidă a unei generații întregi de către muzica lui Rossini. A retrăit această mișcare în domeniul literelor și a transferat aceste vederi în literatura pariziană. Romanticismul i s-a părut gustul oamenilor din vremea lui, clasicismul — gustul străbunicilor acestora. Lui i-a izbutit, prin cele două broșuri, subiectul care va fi titlul unei cărți eșuate a lui Doudan [5] : *Revoluțiile gustului.*

TEORETICIANUL DRAGOSTEI

Între 1821 și 1830, saloanele și plăcerile Parisului le-au urmat celor din Milano ; Stendhal e și aici veșnicul pasionat, mai tot timpul dezamăgit, de fericire și dragoste : un om pentru care viața înseamnă mai ales femeile, muzica, conversația, dar care are, ca Montaigne, o vocație : pe aceea de a se cunoaște, de a se descrie, de a-și ține singur registrele. De-aici cartea lui *Despre dragoste,* care e unul sau mai multe din registrele acestea, prea umflată cu pagini insignifiante — numeroase — și pe care nu trebuie să o citim în întregime decît o singură dată, pentru a ne însemna cele patruzeci de pagini pe care să le recitim la nesfîrșit.

PLIMBĂRILE ȘI ROMANCIERUL

În afara unui cerc de prieteni, uneori ironici, nici una dintre aceste cărți n-a avut succes. Stendhal e prea departe de drumul mare pe care romantismul avea să-și reverse fluviul și poezia torențială. Reflecțiile critice umoristice, paginile extrase din jurnalele sale, și le va continua cu *Plimbări prin Roma,* din 1829, și cu acele *Plimbări prin Franța,* atît de vii, pe care Stendhal le-a intitulat *Memoriile unui turist,* din 1838. Le vor continua mai ales cele treizeci de volume de opere postume — note intime, amintiri, jurnale — care abia de ar fi lărgit acest cerc sau ar fi rămas ascunse într-un veșnic manuscris dacă, pe neașteptate, la patruzeci și patru de ani, în Stendhal nu s-ar fi revelat un romancier.

ROMANELE UNEI EXPERIENȚE

Orice roman implică o experiență. Dar s-ar spune că cele cinci romane ale lui Stendhal sînt experimentări, adică modalități de a-și varia, cu pana în mînă, experiența personală. În centrul fiecăruia dintre aceste romane există un tînăr care seamănă mai mult sau mai puțin cu Stendhal, dar care se dezvoltă într-un alt mediu, urmează o altă curbă a împrejurărilor, are o altă soartă. Stendhal obține acest personaj în doi timpi. Mai întîi, preface una dintre calitățile secunde ale firii sale în facultate dominantă. Apoi, presupune o schimbare de condiții, o naștere inferioară lui, în clasa pauperă, ca Julien, sau, dimpotrivă, superioară, în clasa bogată, ca Lucien Leuwen. În jurul acestui personaj central, al acestui Beyle fracționar, sau al acestui Beyle recompus, grupează un anumit număr de figuri vii, cu numeroase trăsături luate din experiența lui cu oamenii, fără să le copieze vreodată din realitate, după cum nu se copiază nici pe sine însuși (bineînțeles, cu excepția autobiografiei lui Henri Brulard, care nu constituie un roman, ci memorii autentice, prețios punct de reper pentru a măsura romanțarea experiențelor stendhaliene). În sfîrșit, face din roman o *Cronică,* în sensul înalt al cuvîntului, adică tabloul unei epoci : *Cronica anului 1830* e subtitlul dat la *Roșu și negru.* Dar *Lucien Leuwen* e o *Cronică a liniei de mijloc; Armance* are ca subtitlu *Cîteva scene dintr-un salon parizian de la 1827,* deci *Cronica saloanelor pariziene* ; iar *Mînăstirea din Parma* ce e dacă nu cea mai largă și mai completă dintre acele *Cronici italiene* din care, de altfel, Stendhal a și scris două volume ?

Astfel încît am putea spune firesc, folosind expresiile sau cadrul celui mai mare dintre discipolii lui Stendhal, Taine, că romanul stendhalian are, drept cele trei dimensiuni ale sale, rasa socială a eroului său, mediul uman în care acesta trăiește și momentul, cu alte cuvinte *Cronica,* în care e prins.

ARMANCE

Armance, primul roman al lui Stendhal, e scris fără stîngăcii de începător (de altfel avea patruzeci și patru de ani). E o povestire elegantă, pătrunzătoare și fină, chiar prea fină. Adevăratul titlu ar trebui să fie mai degrabă *Octave*, după numele eroului său, Octave de Malivert. Ca și Stendhal, Octave s-a pregătit pentru Școala politehnică, l-a citit pe Condillac, e foarte cult, are sentimente delicate, se analizează ca un matematician, e foarte inteligent și foarte inimos. Dar, spre deosebire de Stendhal, el a reușit la Politehnică, e parizian, face parte dintr-o mare familie din foburgul Saint-Germain, e angrenat în onoarea și tradițiile acestei familii, deși nu-i împărtășește ideile. Pe de altă parte, identificăm în el *un apus de rasă*, și Stendhal a vrut ca cititorul să ghicească (dar acestuia i s-a părut prea greu și a preferat să nu înțeleagă) că Octave era fizic incapabil de a-și perpetua rasa, că, îndrăgostit, și chiar soț, nu putea găsi altă ieșire din situația lui decît în sinucidere. Întreg Stendhal se și află aici în *Armance:* un tînăr erou interesant, apoi portrete de femei conturate cu destulă dragoste și migală, ca soția lui Octave, Armance, și persoana în al cărei salon se petrec cele „cîteva scene“, d-na de Bonnivet.

ROȘU ȘI NEGRU

Romanul central al lui Stendhal poartă un titlu care ar putea simboliza oarecum tabla de joc a întregii sale opere romanești. Desigur, el însuși ne spune că prin *Roșu și negru* înțelege cariera militară și cariera ecleziastică, jucîndu-și fiecare rolul în destinul lui Julien Sorel. Totuși e un titlu „cu fund dublu“, iar fundul de dedesubt e fără îndoială o tablă de joc. O viață implică totdeauna un joc și, cum spunea Pascal, un pariu. Caracterul nostru, individualitatea noastră unică și atemporală, rădăcina noastră elementară fiind dată, avem impresia că am putea-o juca pe o culoare sau alta : bucurie sau nenorocire, bogăție sau sărăcie, educație bună sau educație proastă, valorificare a darurilor noastre sau neglijare a darurilor noastre ; avem impresia că în anumite momente de care ne amintim nu a lipsit mult ca ea să fie alta, că roșul sau negrul nostru a fost o chestiune de hazard sau de șansă. O dată aleasă o culoare, nu mai poți da îndărăt decît dacă sîntem romancieri și delegăm un personaj imaginar, sau mai bine zis semiimaginar, să retrăiască destinul nostru ratat, contrazis sau evitat. E tocmai cazul lui Stendhal ca romancier. De exemplu, pregătindu-se la Grenoble pentru Școala politehnică, Stendhal se duce la șaptesprezece ani să-și dea examenul la Paris, unde sosește imediat după 18 brumar. Și nu se prezintă, nu știm de ce, probabil pentru că e prima oară la Paris și nu are alt gînd decît să-l descopere. Știe că toată viața i-ar fi fost schimbată dacă ar fi avut, în acel brumar al anului VIII, energia de a se duce să răspundă la apel, să-și dea examenul, să intre la Politehnică! Nu face nimic! Vor intra, în locul său, eroii lui. În trei din totalul de patru romane franceze (*Mînăstirea* e italiană), eroii sînt politehnicieni: Octave din *Armance,* Lucien Leuwen și Fedor din *Lamiel.* În plus, sînt nobili și bogați. Stendhal se visează deci intrînd la Școală, se visează trăgînd numărul cîștigător. Viața lui devine *viața.* Și iată cum ajungi romancier! Celula-mamă a romanului e conjuncția *Dacă.*

Dar acest *dacă* din „Dacă m-aș fi prezentat la Politehnică“ sau din „Dacă aș fi fost bogat“ este, pentru un om care împlinește douăzeci de ani în vremea Consulatului, adică într-un regim al carierelor deschise pentru talente, un *dacă* superficial, un *dacă* determinat el însuși de un alt *dacă,* mai profund, și anume: Dacă aș fi vrut cu adevărat, dacă aș fi avut, dacă aș avea energie! Prezența, gradul sau absența energiei, iată ce hotărăște un destin. Jocul presupune o direcție, sau un dedesubt, și anume energia. Iată de ce Stendhal trebuia firesc să-și găsească marele subiect și marea operă în romanul energiei, *Roșu și negru.*

Există, pentru Stendhal, un jurnal oficial al energiei —*La Gazette des Tribunaux.* Pentru o întreagă generație, de la *Roșu și negru* pînă la *Mizerabilii,* trecînd prin *Vautrin*[6] al lui Balzac, tribunalele, închisorile, ocnele, eșafodurile aveau să ofere romancierilor exemple ale energiei umane. Citind *Gazeta tribunalelor,* Stendhal a fost izbit de povestea unuia dintre compatrioții săi din Dauphiné, a seminaristului Berthet, condamnat la moarte și executat pentru că a tras cu pistolul într-o doamnă din înalta burghezie în a cărei casă fusese preceptor. I s-a părut că Berthet exprima admirabil energia unui tînăr pasionat, exigent și sărac în societatea Restaurației, în anii aceia explozivi din 1829 și 1830. Stendhal tocmai scrisese, cu *Armance*, romanul lipsei de energie, și înainte de toate de energie virilă, la un elicat și fin descendent al marilor familii, un epigon, un moștenitor. În *Roșu și negru*, în zugrăvirea energiei, în caracterul lui Julien, se află replica și antiteza la *Armance*. *Alb și albastru* (albastrul însemnînd războaiele republicane) ar fi titlul comun al ambelor romane. Iar azi am spune : moștenitorul și bursierul.

Numai că subtitlul romanului *Armance* era : *Cîteva scene dintr-un salon de la 1827*, adică dintr-o lume închisă și instabilă, pe cînd subtitlul din *Roșu și negru*, *Cronică a anului 1830*, înseamnă Franța, întreaga Franță de la 1830. Iar făgăduielile acestui subtitlu se înfăptuiesc, ceea ce face ca *Armance* să fie infinit depășit de *Roșu și negru*, roman-cheie al unei epoci, al unei țări.

Franța de la 1830 : provincia și Parisul ! E o idee frecventă la Stendhal că provincia îi asigură Parisului provizii de energie. Prima parte din *Roșu și negru* e un tablou al societății și al mediilor provinciale ; a doua — un tablou parizian, care, de altfel, e mai puțin izbutit : accentul rămîne pe provincie. Julien Sorel e delegatul energiei provinciale, al energiei montagnarde, delegatul talentului în ascensiune, al claselor sărace în cucerirea lumii. Dublă cucerire.

Mai întîi, cucerirea posturilor, a averii, a puterii. Sub Napoleon, Julien Sorel ar fi fost *Roșu*, adică soldat, colonel la treizeci de ani, și la patruzeci, generalul-conte Sorel, dacă n-ar fi fost ucis. Pe timpul Restaurației, nu poate parveni decît prin Biserică, prin *Negru*. Va fi seminarist.

Apoi, cucerirea femeilor, cucerirea prin femei. Cele două amante ale lui Julien, d-na de Rênal și Mathilde de la Mole, sînt la fel de vii și de celebre ca și Julien. Dar Stendhal le-a vrut solidare cu destinul lui Julien, existînd prin el și pentru el.

De același destin, de același elan, e legată în roman zugrăvirea societății de sub Restaurație : societatea provincială, cu d. de Rênal și Valenod, lumea ecleziastică cu abații din seminar, cu episcopul de Agde, Frilair : *Roșu și negru* e primul mare roman de psihologie nu religioasă (Stendhal e cu totul străin de sentimentul religios), ci clericală și nu i-am găsi nici un precursor, decît, poate, în remarcabilul *Roșu și negru* al secolului al XVIII-lea care e *Țăranul parvenit* de Marivaux ; în sfîrșit, societatea modernă și politică a Parisului, în care Stendhal e mai puțin fericit inspirat și lasă mai mult de făcut succesorilor săi.

LAMIEL

Energia lui Julien e însoțită firesc de o violență a temperamentului, de o intensitate a temperaturii, care-l duce la eșafod. În romanul schițat și neisprăvit *Lamiel* [7], Stendhal s-a amuzat (căci e un amuzament și sînt aici fragmente de roman vesel à la Paul de Kock [8]) să închipuie un fel de Julien Sorel-femeie, populară, hotărîtă, energică și ea, care nu ajunge pe eșafod, dar nu-și poate găsi un amant potrivit cu firea ei decît într-un ocnaș. *Lamiel* ocupă, de cealaltă parte a romanului *Roșu și negru*, un loc invers și simetric cu cel ocupat de *Armance* : Octave de Malivert sau lipsa de energie, care-l feminizează pe un bărbat, — Lamiel sau excesul de energie, care o masculinizează pe femeie. Se înțelege de altfel că între aceste paradoxuri ale unui romancier inteligent reușita a fost, în acest triptic, mai ales panoul central, zugrăvirea deplină, puternică, normală, a energiei unui om, a unei țări și a unei epoci, așa cum se întîmplă în *Roșu și negru*, operă uriașă pe care vremea ei nu a înțeles-o, care nu și-a găsit publicul, al cărei ecou avea să răsune abia după douăzeci de ani și a cărei vie influență e încă departe de a se fi epuizat.

XI Balzac[1]

NATURA SOCIALA

„Natura socială, care este o natură în natură“, scrie Balzac în *Modeste Mignon*. Cuvintele acestea cuprind descoperirea, geniul, romanul și cheia lui Balzac.

Cum arată luminoasa prefață din 1842 la *Comedia umană*, materia acestei *comedii*, adică natura socială, înseamnă natura animală plus încă ceva. „Starea socială cunoaște întîmplări pe care Natura nu și le îngăduie; ea e Natura + Societatea.“ Dualitatea sexelor nu prea are, sau nu are de fel, însemnătate în istoria naturală, dar exercită o influență profundă în materie socială. Natura socială implică, într-o triplă realitate, bărbați, femei și lucruri — utilaj, mobilier, case, modificări ale planetei de către om. Istoricii, spune Balzac, ne-au înfățișat prea puțin sau de loc această natură socială. Balzac citează, drept exemple și drept precursori ai săi, ceea ce a făcut abatele Barthélemy în privința grecilor și ceea ce a făcut Alexis Monteil în a lui *Istorie a francezilor din diferite stări*[2]. Walter Scott a încorporat în roman o istorie a scoțienilor din diferite stări și — spune Balzac — ridicînd romanul la valoarea filozofică a istoriei, a întrunit la un loc „drama, dialogul, portretul, peisajul, descrierea, miraculosul și realul, aceste elemente ale epopeii“. Pe planul romanului, romanul lui Walter Scott e cel ce a chemat la viață romanul lui Balzac. Într-adevăr, Balzac nu devine el însuși, nu apare ca *balzacian* decît după ce a pus într-un roman gen Scott subiectul cel mai scottian din istoria Franței, războiul Vestului, din timpul Revoluției, cu *Ultimul chouan*, pe care s-a dus să-l scrie, în 1827, chiar la Fougères[3], în decor autentic. Acest roman îi pune în mînă paleta și dalta, îi dă siguranță tehnică, îl fixează în zugrăvirea mediilor și în concurarea stării civile.

PĂTRUNDEREA ÎN LITERATURĂ A STĂRII CIVILE ŞI A FEMEILOR

Scott era un romancier istoric. Trebuia acum să se aplice tehnica şi cronica lui Scott la romanul contemporan, să se înlocuiască, în concurarea stării civile de către romancier, registrul închis al decesurilor cu registrul deschis al naşterilor. Şi să se introducă registrul căsătoriilor sau al femeilor. „Silit să se conformeze ideilor unei ţări esenţialmente ipocrite, Walter Scott a fost fals în zugrăvirea umană a femeii.“ Lipsind femeia, romanului său îi lipseşte şi zugrăvirea pasiunilor. Lacună pe care Balzac i-o impută protestantismului, care-i retează orice speranţă femeii ce a păcătuit. Înflorirea romanului englez în secolul al XIX-lea ne face să bănuim o cauză mai complexă. Nu-i mai puţin adevărat că, dintr-un anumit punct de vedere, romanul lui Balzac înseamnă pătrunderea femeilor — şi pătrunderea în sufletul femeilor.

Deşi a fost şi în secolul al XVII-lea o legătură între roman şi femeile-autoare, deşi în secolul al XVIII-lea *Noua Heloiză* a declanşat în inima femeilor un entuziasm şi o înduioşare torenţiale, deşi în genere amorul împărtăşit al sexelor a fost pîinea cea de toate zilele a romanului, nimic din toate acestea nu scade originalitatea cu care Balzac a introdus în roman lumea autonomă a femeilor, iar în lumea femeilor — romanul. Sainte-Beuve şi-a dat seama de asta şi, poate pentru că *Voluptatea* le-a lăsat pe femei indiferente, nu i-a iertat-o lui Balzac.

Romanticii citeau dicţionare. Trei femei cu mult mai în vîrstă decît Balzac şi care erau memoria vie, şi bogată în imaginaţie, a Revoluţiei şi a Imperiului — d-na de Berny şi Laure d'Abrantès, ulterior d-na de Castries — au fost pentru el dicţionarele vii, inteligente, calde, perspicace ale vremii lor. Căutarea timpului pierdut, prezentarea timpului actual, explorarea naturii umane, Balzac le-a realizat cu necesare colaborări feminine. Ca natura lui Goethe, *Comedia umană* îşi are „mumele“ sale. Dar, mai ales, are un Tată.

O MISTICA A PATERNITĂȚII

Balzac, cel mai mare creator de ființe vii din cîți au fost vreodată, a privit în față și a sondat în adînc misterul creației. Cunoaștem locul excepțional pe care-l ocupă la el „naturile faustiene“, dedicate alchimiei, descoperirilor operei, cei de tipul Claës[4] sau d'Arthez[5]. Dar forma *naturală* a creației e aceea ce-i procură stării civile noi înregistrări. E însăși paternitatea. În opera oricărui scriitor de geniu există totdeauna o lucrare ce îndeplinește funcția de mesaj profund și care se comportă ca o celulă-mamă. Toate ne fac să credem că, la Balzac, această funcție o avea *Moș Goriot*.

Nu numai pentru că *Moș Goriot* cuprinde în sine cea mai mare parte a personajelor-cheie ale lui Balzac — Vautrin, Rastignac, Bianchon, menajul Nucingen — ci pentru că *Moș Goriot* înseamnă mai ales personajul din titlu și misterul paternității. Montaigne spunea că i-ar părea mai bine să aibă un copil din frecventarea muzelor decît din frecventarea soției. Dar cea de a doua e simbolul carnal al celei dintîi, după cum tradiția vede în cuplul din *Cîntarea cîntărilor* simbolul unirii lui Dumnezeu cu Biserica sa. *Moș Goriot* nu putea fi creat decît de tatăl lui Moș Goriot, căci un „Hristos al paternității“ nu putea fi creat decît de geniul paternității și de paternitatea geniului. „Cînd am devenit tată — spune Goriot — l-am înțeles pe Dumnezeu.“ Iată o vorbă extraordinară care ne duce la izvoarele creației balzaciene. Prezența lui Dumnezeu, acceptarea lui Dumnezeu sînt la fel de evidente, la fel de necesare, la fel de absolute în opera lui Balzac, plină ca o zi a genezei, precum absența, inexistența lui Dumnezeu în opera lui Proust, proces-verbal al unei lumi ce se distruge. „Concurența stării civile“ e termenul exterior și convențional care implică, în interior și în real, colaborarea cu Creatorul, așa încît în *Comedia umană* se află, latentă, un fel de *Imitație a lui Dumnezeu tatăl*[6].

Goriot e un înfrînt al paternității pentru că e tată trupesc, tată prin relații individuale, prin egoism. Termenul de „Hristos al paternității“ se referă la patimile lui, la ceea ce suferă el din partea celor două fiice, pentru care s-a jertfit. El și-a iubit fiicele total, puternic, ca un rob al voințelor și al pasiunilor lor și de aceea moare deznădăjduit, distrus. Balzac îi scrie d-nei Hanska[7] că *Massimilla Doni, Louis Lambert* și *Capodopera necunoscută* reprezintă „opera și execuția ucise printr-o prea mare abundență a principiului creator". Iar insistența cu care a reluat această temă arată cît de mult simțea el aici o primejdie a propriei sale firi. La fel, și în Goriot funcția umană și morală a paternității e ucisă prin abundența acestui principiu creator, care e pentru bărbat un har teribil dacă nu intervine o disciplină care să-l reducă, să-l frîneze și să-l utilizeze. Dacă producția lui Balzac n-a luat o întorsătură proastă ca aceea a lui Goriot, dacă principiul creator a făcut să trăiască opera și execuția în loc să le ucidă, aceasta se datorește faptului că au fost salvate prin două haruri la fel de extraordinare la el ca și harul creației: opera — salvată prin harul „specializării", execuția — salvată prin harul voinței.

„SPECIALIZAREA"

Termenul de *specializare* e folosit de Balzac oarecum împotriva sensului său curent, dar în adevăratul lui sens etimologic și filozofic. Harul *specializării* e harul de a vedea, dincolo de lucruri, *specia, Ideile,* ce se află în miezul lor, — deci ceea ce e, de la Platon, harul filozofului. Aici însă harul romancierului. Harul „specializării" e, în *Moș Goriot,* ceva tot atît de supraomenesc ca și stilul paternității lui Goriot. Prin „specializare", Balzac vede și exprimă în Goriot o *mistică* a paternității, o paternitate ce-și găsește raporturile sus, în gîndirea și creația divină, iar mai jos, în natura socială, în tot ce e vădit de strigătele Tatălui agonizînd : „Trimiteți să le caute cu jandarmii, aduceți-le cu sila. Dreptatea e de partea mea, totul e de partea mea, natura, codul civil. Protestez. Patria are să piară dacă părinții sînt călcați în picioare. Asta-i limpede. Societatea, lumea se întemeiază pe paternitate, totul se prăbușește cînd copiii nu-și iubesc tații".

Pensiunea Vauquer n-a fost descrisă și construită de către Balzac numai ca un nod al unei anumite omeniri, ci și ca un nod sau ca o răscruce pe planul „specializării". Vautrin și Rastignac sînt atrași într-acolo, impuși de același curent ca și Goriot. Dacă în paternitatea lui Goriot vedem un simbol al paternității creatoare a geniului, în Vautrin vom vedea enorma parodie satanică. Infrastructurile *Comediei umane* sînt infrastructuri creștine, ale unei lumi în care diavolul există, iadul există. Printre viziunile care apar o dată cu Balzac în universul literar există și infernul social, drojdia capitalelor, drojdia naturii umane, ocnele. Ocna își are eroul, așa cum infernul lui Milton și-l avea în Satana. În momentul arestării lui Vautrin-Collin[8], „ocna cu moravurile și cu limbajul ei, cu trecerile ei bruște de la glumă la groază, cu măreția ei înspăimîntătoare, cu familiaritatea și josnicia ei, a fost dintr-o dată reprezentată în strigătul acesta și prin omul acesta care nu mai era un om, ci tipul unei întregi națiuni degenerate, al unui popor sălbatic și logic, brutal și mlădios. Instantaneu, Collin a devenit un poem infernal în care au fost zugrăvite toate sentimentele omenești în afara unuia singur, cel al remușcării. Privirea lui era privirea arhanghelului căzut care e pururi gata de luptă". Iată-ne în laboratorul „specializării". Am avea o perspectivă profundă asupra sistemului *Comediei umane* dacă am pune cap la cap, într-un *Repertoriu al temelor balzaciene,* toate temele în care apar imagini sau realități îngerești, de la poemul angelic din *Séraphîta* pînă la *César Birotteau* în care negustorul de parfumuri e înfățișat ciudat, pe cît se pare, ca un „înger" — un înger al probității comerciale, după cum Goriot e un Hristos al paternității. A fi înger, pur sau căzut, înseamnă a fi arhetip. Harul „specializării" se confundă, de departe, cu harul de a gîndi angelic.

VOINȚA

Cu ocazia unei reluări a lui *Vautrin,* în 1917, Souday scria că în Vautrin îl găsim pe însuși Balzac în ocna muncii sale, pe un Balzac ce „nu lua parte la plăcerile și strălucirea vieții pe care nu o iubea atîta decît prin intermediul eroilor săi de roman". Cum Rastignac și Rubempré sînt pentru Vautrin ceea ce sînt Anastasie și Delphine pentru Goriot, am putea spune același lucru în ce privește analogia dintre Balzac și Goriot. Dar poate că exponentul lui Balzac ar fi tot atît de bine Rastignac însuși, care este chiar contemporanul lui Balzac de vreme ce *Moș Goriot* se petrece în 1820, iar Rastignac are 21 de ani, adică e născut în 1799, ca și Balzac. *Între noi doi!* e și sfidarea aruncată Parisului de către Balzac. Lăsîndu-l deoparte pe Louis Lambert, care e autobiografic, putem spune că César Birotteau sau Balthazar Claës sînt și ei ipostaze sau mai curînd părți ale lui Balzac. În general, un personaj din *Comedia umană* e balzacian, în acest sens personal, ori de cîte ori apare în ea ca martor al unei voințe creatoare.

Prima lucrare Balzac și-a scris-o la vîrsta de 14 ani: era un *Tratat despre voință*, pe care un profesor i l-a confiscat și l-a distrus. Să remarcăm că la cei doi mari întemeietori și învățători ai literaturii franceze, la cel al teatrului și la cel al romanului — Corneille și Balzac — critica rămîne înmărmurită și pe gînduri în fața unui mister și a unei mistici a Voinței. Dar la Corneille nu găsim decît un rezultat, un pisc strălucitor a cărui bază și ale cărui origini rămîn în umbră; pe cînd la Balzac, ca în interiorul unei statui colosale, circulăm de sus pînă jos înăuntrul unei naturi.

În primul rînd, natura romancierului. Balzac era cu totul lipsit de ușurință și de darul improvizației, își purta operele în cap ani de zile, le scria cu sforțări și într-o încordare miraculoasă, adunînd planuri, încercări, ciorne, variante retopite. Dacă voința ocupă un asemenea loc în lumea fabricată de el este înainte de toate pentru că ea ocupa același loc în însăși fabricarea acestei lumi. Pentru el, totul era această voință, pe care o avea din belșug, după cum pentru un mistic totul e Dumnezeul de care e plin.

Apoi, și în consecință, natura operei. În *Medicul de țară*, cînd Genestas se întîlnește cu Benassis, el îl privește „obișnuit, din relațiile pe care le avuseseră cu oamenii energici pe care-i căuta Napoleon, să discearnă trăsăturile persoanelor menite faptelor mari“. Iată o însemnare extraordinară, care i-ar putea aparține lui Stendhal vorbind despre Napoleon, dar e și mai frumos că e a lui Balzac reproducîndu-l pe Napoleon și fidel devizei pe care o înscrisese pe statueta împăratului: „Ce a început el cu sabia, voi termina eu cu condeiul“. Ca și Napoleon, Balzac a identificat, a căutat ființele energice destinate, asemeni lui, faptelor mari. Și a făcut din ele Marea Armată a romanului.

Personajele lui Balzac, sau cel puțin partea cea mai considerabilă a lor, par alcătuite din concentrări, slăbiciuni, opoziții, echilibre, voință, precum tablourile unui mare colorist din limbajul culorilor sau opera lui Michelangelo din limbajul mișcărilor. Și în funcție de forța voinței lor sînt concepuți și grupați oamenii de litere în acel roman al literaturii, *Iluzii pierdute*, între d'Arthez, eroul voinței, de o parte, și, de cealaltă parte, ziaristul Lousteau[9], sau poetul facil și feminin Rubempré, despre care sora lui, Eva, spune: „Într-un poet se află o femeie frumoasă de cel mai rău soi“. Pe această femeie frumoasă Balzac a identificat-o în Canalis[10], adică în Lamartine, din *Modeste Mignon*, cu rezerva că, de data asta, era din soiul cel mai ales. Cum poate fi zdrobită o voință — e istoria *Colonelului Chabert*. Echilibrul misterios dintre o viață ordonată și „d'artheziană“ a unui artist, și voința deviată a unui soldat de meserie, crescute amîndouă pe același arbore genealogic, e reprezentat de frații Bridau[11]. Nivelul voințelor la cei trei frați din Touraine, subalterni și cinstiți, la cei trei frați Birotteau[12] — militarul, preotul și comerciantul — indică trei exemplare diferite ale aceleiași ființe, ale aceleiași voințe, încadrată și disciplinată, modificată în trei feluri de către mediile deosebite (Birotteau I ar fi fost fără îndoială unul dintre eroii primei *Scene din viața militară, Soldații Republicii*). Înfrîngerea bărbatului feminizat și nimicit, a lui Lucien de Rubempré, care nu mai trăia decît prin voința altuia, a lui Vautrin — a cărui funcție și misiune e să aibă voință cît doi —, nu poate fi deplin înțeleasă decît ca unul dintre episoadele centrale ale acestei epopei a voinței.

ROMANUL POZITIV

Acest loc excepțional al voinței la Balzac trebuie să-l punem în legătură, și aproape în sinonimie, cu romanul unei lumi în făurire, a ceva ce abia se alcătuiește, al unei ascensiuni — un roman *pozitiv* într-un sens și mai viguros, și mai deplin decît cel mai viguros și cel mai deplin sens ce i s-a dat vreodată acestui cuvînt, sensul lui Auguste Comte. Prin aceasta, Balzac ar putea fi opus aproape tuturor celorlalți romancieri francezi din secolul al XIX-lea, realiștilor și naturaliștilor de după 1850, pentru care romanul este fosforescența unei putreziri, conștiința a ceea ce se descompune.

Realiștii au de altfel un reprezentat și în generația lui Balzac: Henry Monnier [13]. Ca să surprindem în acțiune opoziția flagrantă dintre aceste două naturi, dintre o energie pe care voința o concentrează și o energie pe care caricatura o dizolvă sau o degradează, ar trebui să urmărim felul în care Balzac a putut prelua și retopi subiectele lui Monnier virîndu-le de la negativ la pozitiv. Iată două exemple instructive asupra cărora vom stărui, pentru că ne introduc în miezul laboratorului în care natura a instituit experiența balzaciană.

Din experiența lui de funcționar într-un minister, Henry Monnier a scos caricaturile și tipurile din *Slujbașii.* A creat comicul administrativ francez pe care avea să-l preia Courteline. Cînd, în 1837, Balzac reia subiectul *Slujbașilor,* îi acordă un spațiu larg invenției lui Monnier și-l introduce în romanul său pe Monnier însuși sub numele de Bixiou [14]. Prin el și prin alții, comicul administrativ, de altfel cam greoi și cam umflat, se revarsă din plin în *Slujbașii.* Dar niciodată n-ar fi pus Balzac mîna pe condei ca să scrie despre un minister un roman de umor gratuit și de comică demolare. Un minister, o administrație sînt construcții. Balzac, în domeniul lui, este un constructor din rasa lui Colbert [15] și a lui Napoleon. Va scrie un roman de constructor. Subiectul *Slujbașilor* e istoria planului Rabourdin — și după o sută de ani de la apariția *Slujbașilor* principalele articole ale planului Rabourdin încă figurează la loc de cinste în toate proiectele de reformă administrativă, în orice *Video meliora* al profesioniștilor treburilor obștești. Balzac i-a dat viață planului Rabourdin legîndu-l de povestea căsniciei Rabourdin. El a adus căderea creației lui Rabourdin sub loviturile măruntelor creaturi birocratice și ale lumii lui Henry Monnier. Dar romanul unui minister nu putea fi pentru romancierul-constructor decît romanul unui interes de stat, iar personajul central o întruchipare a intereselor de stat. Romanul funcționarilor s-ar fi putut numi tot atît de bine *Burghezii*, micii burghezi din cartierul Saint-Paul, mediul din care erau recrutați funcționarii. Să comparăm cu burghezii lui Monnier „viermii-de-corăbii“ ai lui Balzac. Viermii care rod digurile Olandei sînt apariții oarecum asemănătoare cu cele ale domnilor Gigonnet, Mitral, Baudoyer, Saillard, Gaudron, Godard & Co, viermi care, de altfel, și-au arătat puterea în anii '30 ai acestui secol. Nici nu mai e vorba de Henry Monnier : nici măcar burghezul lui Flaubert nu mai e decît o siluetă alături de cele trei dimensiuni și de pasta bogată a burghezului balzacian, alături, mai ales, de *forța* lui, de forța ce izbucnește în revoluția lui, aceea din 1830 ; Balzac a venit la timp pentru a capta această forță nu în momentul izvorîrii ei, ci în momentul exploziei sale celei mai puternice și mai originale. Burghezul lui Balzac e burghezul lui Monnier plus altceva și în primul rînd plus forța. Să reținem că *Doamna Bovary*, roman al degradării energiei, se încheie exact în momentul în care subiectul ar deveni balzacian : cînd Homais își face o clientelă drăcească și primește Legiunea de Onoare. Adevărata legiune de onoare, pentru burghez, e legiunea *Comediei umane*.

Ceea ce ar constitui un *dignus intrare* al burghezului în *Comedia umană* poate fi raportat la o dimensiune morală așa cum e de obicei raportat la o dimensiune socială. După ce ani de zile a tot răsucit în minte subiectul lui *César Birotteau* fără a se fi hotărît să înceapă istoria unui negustoraș mediocru în care nu vedea deocamdată decît un subiect bun pentru Henry Monnier, Balzac a ajuns dintr-o dată la adevărul balzacian : a ajuns stăpîn pe *César Birotteau* în ziua în care i-a descoperit ideea dominantă, aceea de mucenic al cinstei comerciale, așa cum Goriot e un Hristos al paternității. Ceea ce înseamnă că subiectul lui *César Birotteau* nu devine balzacian decît în ziua în care trece și el de la negativ la pozitiv, de la silueta ironică la relieful substanțial, cu aceleași tonalități contrastante și aceleași replici ca Goriot. Birotteau și Pillerault îi implicau, de cealaltă parte a moralității comerciale, pe Nucingen și pe Tillet : „Nucingen și Birotteau — scrie Balzac — sînt două opere gemene". E vorba de altfel, aici, de *Banca Nucingen*, scrisă îndată după *Birotteau* ca să-i stimuleze şi să-i desăvîrşească replica.

Henry Monnier l-a creat pe Joseph Prudhomme[16]. Într-o destul de ciudată scrisoare către d-na Hanska, Balzac apreciază că Monnier n-a scos de aici tot ce putea, iar Prudhomme e de fapt întregul secol, şi schiţează — el — planul piesei pe care vrea să o scoată dintr-un Prudhomme al lui : pentru că Balzac îl vede nu în roman, ci în teatru ; peste cincisprezece ani, în 1852, îl va pune în scenă şi îl va juca Monnier însuşi. O comparaţie între Prudhomme-ul lui Balzac şi acela al lui Monnier implică aceleaşi măsuri şi aceleaşi contraste ca şi comparaţia dintre *Slujbaşii* lor. Există de altfel în planul lui Balzac ceva ce te năuceşte : istoria familiei Prudhomme e foarte asemănătoare cu aceea a familiei Thiers[17]. Nimic nu lipseşte : nici minele de la Anzin, nici legăturile de dragoste cu mama vitregă ; iar băiatul bun de însurat se numeşte Adolphe. Or, în 1830[18], tînărul şi strălucitorul ministru, elevul şi favoritul lui Talleyrand[19], nu avea cîtuşi de puţin, nici ca fizic, nici ca moral, înfăţişarea aceea de mic şi mare Prudhomme pe care o va dobîndi, în ochii criticii, d. Thiers după 1871. Cu ciubotele lui de şapte poşte, Balzac parcă anticipă cu patruzeci de ani evoluţia lui Thiers, cum de altfel a anticipat totul : hiperbolă a geniului constructor.

Naturile-mume ale *Comediei umane* plutesc deasupra ţinutului în care se formează tipurile literare şi în care Monnier îl creează pe Joseph Prudhomme. Balzac a creat totuşi un tip, unul singur : Gaudissart. Numele de Gaudissart e mai puţin potrivit azi pentru un comis-voiajor decît pentru specia comis-voiajor, hazlie şi poznaşă, ajunsă de altminteri tot atît de rară ca specia Tartarin la meridionali. Or, se pare că, pentru a face din Gaudissart un tip, opinia publică a fost constrînsă să-l reducă la dimensiunea caricaturii gen Monnier. Adevăratul Gaudissart, cel din *Birotteau* şi din *Ilustrul Gaudissart* e cu adevărat un personaj balzacian : un creator, o forţă a naturii sociale, inventatorul reclamei moderne, care, chiar dacă a putut fi mistificat de către cei din Tours, după cum Balzac însuşi a fost mistificat de către Monnier, rămîne un „as“, face parte, ca și ceilalți, din brelanul de ași pe care Balzac îl are în mînă.

Viziunea „facultății dominante“ pe care romanul lui Balzac i-a sugerat-o criticii lui Taine, înzestrarea unui caracter cu o pasiune unică — avariția lui Grandet, mistica banului la Gobseck, paternitatea la Goriot, desfrîul la Hulot[20], invidia la verișoara Bette, patima colecțiilor la vărul Pons[21] — sînt tot atîtea concentrări de energie care, în clipa hărăzită, se exprimă și se eliberează prin voință. Toate aceste naturi pătimașe sînt naturi constructive și, să reținem, naturi solitare, ca și Vautrin sau Claës. Construcția supremă este pentru ei o construcție în singurătate, precum cel mai uriaș monument al oamenilor este o piramidă într-un pustiu. Singurătate criminală sau singurătate angelică, dar deopotrivă singurătate a unei voințe gratuite care, sub înfățișarea unei pasiuni, se ia pe sine însăși, ca și la Corneille, drept obiectul ei intrinsec. Și, poate, acest paralelism ține de faptul că ambii întemeietori sălășluiesc în aceeași singurătate. Există, desigur, iubirile lui Balzac, cele 20 000 de scrisori primite de Balzac de la cititoare, bastonul lui Balzac, exact opusul acelui *Larvatus prodeo* pe care Corneille l-ar fi putut lua de la Descartes. Dar, cum era poate și cazul lui Corneille, pasiunile solitare ale eroilor balzacieni simbolizează solitudinea lui Balzac, singurătatea nocturnă a lui Balzac în atelierul lui de produs viață, în focarul „specializării“, în făurăria lui de ciclop. În infrastructurile *Comediei umane* se află o criptă : *Comedia individuală,* voința autonomă, energia pură, harul gratuit al geniului.

Să ne oprim la dialogul dintre Gobseck și Derville[22], din *Gobseck :* „Sîntem în Paris vreo doisprezece, cu toții regi tăcuți și necunoscuți, arbitri ai destinelor voastre“. Gobseck sau cămătarul, la fel de bogat și la fel de aspru ca Grandet și, în plus, parizian : „Nu te duci la cămătar decît cînd n-ai încotro“. De aceea chintesența Parisului se întîlnește la cafeneaua Thémis de lîngă Pont-Neuf : acolo se adună cămătarii, „imagine fantastică în care e personificată puterea aurului“. Geniul creator și intuitiv al lui Balzac depășește totul, trece dincolo de starea civilă, cînd îl face pe Gobseck, născut în

1740 (avînd deci 80 de ani în 1820 cînd e burgrav al Parisului), fiul unei evreice și al unui olandez, om ce a fost mai întîi, vreme de douăzeci de ani, marinar și pirat ; pirat al globului, ajuns, printr-o promovare cu iz de alchimie, pirat al Parisului ; tată, în această lume alchimică, al curtezanei Esther Gobseck din aceeași necesitate care face din Eugénie Grandet, pagina albă a unui alt registru al aurului, fiica cetățeanului din Saumur, format de o altă avariție, de avariția provinciei franceze, a cărei limbă e tot atît de diferită de aceea a lui Gobseck pe cît e de diferită limba evreului Nucingen față de aceea din Tours a lui Birotteau ; poezia și simbolul din *Pielea de sagri* și din *Studii filozofice,* abandonîndu-l, fără voie, pe Gobseck *Scenelor din viața particulară ;* și apoi numărul acelor doisprezece regi tăcuți și necunoscuți ai Parisului... cel de-al treisprezecelea se întoarce, și este tot întîiul [23], și este singurul : Balzac.

Cînd Balzac a scris romanul paternității, *Moș Goriot,* despre care spunea că e „atît de autentic, încît oricine îi poate identifica elementele în sine însuși, poate în propria-i inimă“, romancierul n-a fost atît de mare și n-a pătruns atît de adînc decît pentru că privise paternitatea prin „specializare“, adică o așezase în lumea esențelor, o făcuse să coincidă cu Dumnezeul creator și cu „patria“, care ține de aceeași *specie* ca și paternitatea și care va trăi sau va muri o dată cu ea. Elementele din *Moș Goriot,* pe care Balzac le putea identifica în chiar inima lui, constau în paternitatea ce-l lega de *Comedia umană,* în „bunătatea“ aceea în care Lamartine vedea principala trăsătură a fizionomiei sale, o bunătate creatoare, în sensul vechi al cuvîntului *bun ;* „nu există nimic egoist în viața mea — îi scria el d-nei Hanska — trebuie să-mi raportez gîndurile, eforturile, toate sentimentele la o ființă în afara mea, altfel n-am nici o putere“. Întrucît îi aduce esența paternității, e firesc ca harul „specializării“ să-i aducă lui Balzac și esența maternității. O găsim în *Crinul din vale.*

Comedia umană presupunea colaborarea femeilor, o maternitate a geniului. Unul dintre izvoarele ei este d-na de Berny, *Dilecta.* D-na de Mortsauf nu prea seamănă cu d-na de Berny, dar întrupează maternitatea spirituală a d-nei de Berny. Dacă ar fi fost de demnitatea lui Auguste Comte să citească romane, putem fi siguri că pentru el *Crinul* ar fi fost una dintre marile cărţi ale religiei Omenirii[24], cartea maternităţii spirituale. Sainte-Beuve îşi închipuia că singurul scop al lui Balzac fusese să refacă *Voluptatea*. N-am spune că, faţă de *Voluptate*, *Crinul* e ceea ce sînt *Slujbaşii* faţă de birourile şi de burghezii lui Henry Monnier; dar, în ultimă instanţă, tot în acelaşi sens ar trebui să stabilim raporturile ierarhice dintre ele. Romanul *Voluptate* face parte din familia lui *Obermann*; exploatează admirabil o aventură personală, dar, ca şi opera lui Henry Monnier, nu depăşeşte cercul unei inteligenţe critice. *Crinul din vale* îi adaugă dimensiunea creatoare care e un fel de dimensiune eroică.

O FILOZOFIE MISTICĂ

Citind *Crinul din vale*, ca şi pe *Moş Goriot*, îţi dai seama că *Studiile filozofice* constituie o parte necesară a *Comediei umane* şi un fel de acropolă a ei. Balzac e singurul dintre marii romancieri al cărui roman e determinat de o filozofie pozitivă, de o concepţie a lumii. Dar nu şi-a însuşit-o din tradiţia filozofică, ci din tradiţia mistică. Puţine fiinţe, stiluri, vocaţii ne produc mai puţin impresia unui mistic decît persoana şi romanul lui Balzac; iar două generaţii de critici — Sainte-Beuve şi Weiss[25] şi, la urma urmei, Taine — l-au caracterizat, descris, admirat într-un mod cu totul opus, ca pe un materialist, ca pe un cap, marele cap al „literaturii brutale". Dar la un Balzac, enorma greutate a materiei are rostul de a echilibra o cantitate egală de spirit, de dragoste, de „specializare". Şi dacă l-am compara pe unul dintre misticii ce stau la originea concepţiei lumii balzaciene, pe Saint-Martin din Tours sau pe suedezul Swedenborg[26], cu filozofii, am vedea că superioritatea misticului, în ce priveşte imaginaţia, constă în a-i da gîndirii dacă nu un trup, cel puţin un reazem; şi am vedea cît de mult se opune realismul lui divin divinului realism al filozofilor. De la *Pielea de sagri* pînă la *Séraphîta*, trecînd prin *Căutarea absolutului*, *Studiile filozofice* alcătuiesc o spirală ce merge de la pămînt la cer, avînd drept bază materialitatea febrilă a Parisului și încheindu-se cu poemul angelic al fiordului. Această epopee romanescă e mai bogată, mai complexă și mai obscură decît cele două epopei filozofice ale lui Lamartine și Victor Hugo. Dar se trage din același izvor și se îndreaptă în aceeași direcție.

E vorba de izvorul mistic și de direcția noului „creștinism". S-a vorbit mult despre declarația lui Balzac din prefața *Comediei umane*: „Scriu în lumina a două adevăruri veșnice: Religia, Monarhia". E adevărat că, sub influențe familiale și feminine, ca și din convingere, Balzac era în același timp legitimist și (într-un fel ca succesor) admirator al lui Napoleon și că gîndea o Franță de pe poziții monarhice. Dar mai mult încă, deși nu e credincios, el gîndește *Comedia umană*, cum a fost gîndită *Divina Comedie*, de pe poziții catolice.

Balzac, ca și Saint-Martin, nu simte catolicismul în stare de umbră, de diluție, de parfum al unui vas gol. În această privință, e contrariul unui Chateaubriand și al unui Renan. Se îndreaptă, dimpotrivă, către un hiper-catolicism, către un catolicism extremist. În prefața *Comediei* își trimite cititorul la scrisoarea lui Louis Lambert „în care tînărul filozof mistic explică, în legătură cu doctrina lui Swedenborg, că n-a existat de cînd lumea decît o singură religie" și numește *Séraphîta* „doctrina în acțiune a unui Buda creștin". *Comedia* nu adoptă acel creștinism mediu cultivat în același timp de către Chateaubriand, de către „preoții luminați" și de către eclectism, ci, dimpotrivă, un creștinism veșnic, mai intens, focar arzător, mistic și paradoxal al religiilor, centru din care harul „specializării" le observă, le identifică și le clasifică. Balzac n-ar spune, ca versul lui Voltaire, că *oricine în credința lui își caută în pace lumina*, ci: oricine în credința lui să se bucure de lumina deplină. În credința lui, dar și în meseria lui. Pentru un maestru în științe sociale, cum se considera Balzac, „creștinismul și îndeosebi catolicismul fiind, după cum am spus în *Medicul de țară*, un sistem complet de reprimare a tendințelor depravate ale omului, elementul cel mai de seamă al Ordinii sociale".

Ordinea socială e una cu ordinea morală. Balzac nu consideră religia o poliție decît pentru că o consideră în primul rînd o mistică. *Comedia umană* e și ea, și în primul rînd, o *Divină Comedie*. Balzac e plin de Dumnezeu, cu bună dispoziție și sănătate, spontan, era să spun cu sfruntare, pentru că e plin de existență. Se consideră ca o trecere a lui Dumnezeu, în energia lui creatoare, printr-o materie rebelă, nu numai prin patimi, ci printr-un Drum al Patimilor. Balzac ar fi de acord cu Descartes că Dumnezeu e în primul rînd Voință, și cu Bergson că Dumnezeu nu acționează ușor, că viața, gîndirea, creația sînt culmi pe care trebuie să le urci. Nu există un punct de vedere din care comedia umană să ne apară mai inteligibilă decît din punctul de vedere al lui Dumnezeu.

De aceea e un mare contrasens în materie de balzacianism, să abordezi *Comedia umană* pe la celălalt capăt, al materialității. Balzac o spune și chiar o justifică: „Văzîndu-mă că îngrămădesc atîtea fapte și că le zugrăvesc, lumea și-a închipuit, cu totul greșit, că aș face parte din școala senzualistă și materialistă, două fețe ale aceluiași fenomen, ale panteismului. Dar poate era cu neputință să fie altfel și trebuie ca lumea să se înșele".

Două generații de critici s-au înșelat, într-adevăr. Materialismul lui Balzac e un loc comun la Sainte-Beuve, iar romanul „lumii bune" s-a străduit din răsputeri să-i dea o replică „idealistă"; generația de la 1850 a făcut din Balzac fruntașul literaturii senzualiste și „brutale", cu reprobare din partea lui Weiss, cu admirație din partea lui Taine. Manualele de literatură au păstrat acest clișeu. E un punct de vedere total epuizat. Brunetière însuși îl lăsase în urmă în a doua fază a opiniilor sale despre Balzac. N-a mai rămas nici urmă din el în critica contemporană, de la Curtius pînă la Bellessort[27].

Pentru că lumea *Comediei* e cea mai vastă pe care a creat-o vreodată arta și pentru că e greu să reții dintr-o singură privire, să înțelegi, prin ideile noastre de zi și noapte, de alb și negru, acest imperiu în care soarele nu apune niciodată. O dată identificate ideile-mume, cele pe care le explică harul „specializării", imaginea cea mai puțin incompletă pe care am putea-o da despre această lume ar consta în a privi vocația lui Balzac ca pe o experiență a naturii, pe jumătate eșuată ca orice tentativă a naturii, de a întrupa în Franța un secol, secolul al XIX-lea. Comedie umană, bineînțeles, dar care se manifestă în limitele unei Comedii franceze și ale unei Comedii seculare.

MUZEUL UNUI SECOL

Tatăl lui Balzac, care era întocmai ca un personaj din romanele fiului său, crezuse totdeauna că va trăi un secol și deci va ajunge milionar, ca supraviețuitor al tontinei[28] Lafarge. Nu se înșela cu totul, căci a murit la peste 87 de ani, perfect sănătos, în urma unui accident.

Balzac a moștenit vocația aceasta seculară. Unul dintre romanele sale de tinerețe, *Centenarul*[29], e rodul acestui geniu al familiei. Moștenitorul acestui centenar e bătrînul anticar din *Pielea de sagri*. Iar *Pielea de sagri* materializează dilema destinului său: viață lungă, echilibrată și calmă, sau viață scurtă, mistuită de pasiune și geniu? Dar totul se petrece ca și cum dilema ar fi fost răsturnată: scurta viață de o jumătate de veac i-a fost hărăzită lui Balzac; viața de un secol, comorile anticarului, moștenirea tontinei — *Comediei umane*.

Comedie umană e mărturia și muzeul viu al unui secol francez. Și, la drept vorbind, ea cuprinde mai mult decît acest secol: își trage rădăcinile din generația de la 1789, din Revoluția franceză și, în special, din revoluția economică, din transferul proprietăților. Relatează în special istoria generației lui Balzac, a aceleia care, născută o dată cu secolul, are douăzeci de ani la 1820 și-și cunoaște marea ruptură în 1850, anul morții lui Balzac. Dar ruptură pentru oameni, nu pentru lucruri; pentru Balzac, și nu pentru istoria sau comedia secolului său. S-a remarcat adesea că, de fapt, *Comedia umană* prevede și prefigurează societatea celui de-al doilea imperiu. Generația de la 1850 e o generație balzaciană. Și Balzac continuă să facă înțeleasă, explicată, atrăgătoare și Franța generației de la 1885. Lumea balzaciană și secolul al XIX-lea, care au început la 1789, se termină la 1914. Abia cu generația de la 1914, *Comedia umană* capătă înfățișarea de roman sau de ciclu istoric.

PERSONAJE ÎN RELIEF

Comedia umană poate privi un secol întreg tocmai pentru că generația lui Balzac a constituit arborele port-elice al acestui secol. Planul lui era să exprime această generație, să o transporte într-o carte. Ambiție pe care toți romancierii au moștenit-o într-o măsură sau alta și pe care Balzac a nutrit-o cel dintîi. „O generație — îi scrie el lui Hippolyte Castille[30] — , e o dramă cu patru-cinci mii de personaje în relief. Drama aceasta e cartea mea“. A redus acest număr cam la o mie, dar o mie de ființe reprezentative și, mai exact, în relief. Sau, mai degrabă, scoase în relief, tipizate prin arta romancierului care folosește relieful precum Rembrandt, ca alchimist al unei lumini.

Ca și Rembrandt, Balzac nu ia relieful sau tipicul gata făcute, așa cum apar la lumină. Pentru Saint-Simon (cel mai balzacian dintre scriitorii francezi de pînă la Balzac, după cum Proust va fi cel mai balzacian de după Balzac) personajele în relief ale Comediei sale versailleze sînt cele al căror relief e constituit oficial prin ordinea politică ce gravitează în jurul regelui ; „reliefații“ sînt totuna cu „somitățile“ zilei. Între ducele de Saint-Simon și Balzac totul se petrece ca și cum ar fi avut loc o tranziție în generația anterioară lui Balzac : aceea a profetului societății noi, contele de Saint-Simon[31]. Parabola care l-a costat pe Saint-Simon un an de închisoare în momentul în care Balzac își scria primele cărți[32] anulează ordinea de curte în care trăise vărul lui de altădată, pentru a-i substitui o ordine reprezentativă, a națiunii la lucru. Miile de reformatori ai lui Saint-Simon, care sînt conducători, duc la miile lui Balzac, care sînt tipuri.

Evocarea aceasta are nevoie de ceea ce Balzac numește, în aceeași scrisoare, resursele povestirii arabe, ajutorul titanilor ascunși. E vorba de personaje subterane, uriașe, ce se află în bine și în rău ca personajele unui tablou în umbre și lumini. Dincolo de parabola lui Saint-Simon, parabola lui Balzac avea să-i caute pe cei ce adună și strîng nodurile de forță în întuneric — făpturi ale banului, ale pasiunii și ale acțiunii : un Vautrin, un Grandet, un Gobseck, un Nucingen. Apoi, pe cei ce se ridică sub cerul liber, un Marsay[33], un Rastignac, care, în *Scene din viața politică,* urmau să facă parte dintr-unul din ultimele ministere ale lui Ludovic-Filip, primul ca președinte de consiliu, al doilea, după căsătoria cu d-ra de Nucingen, ca subsecretar de stat. Vor face mare avere în timpul celui de-al doilea Imperiu. Apoi — tipurile vieții și ale pasiunilor, ascensiunea și căderea bărbaților și a femeilor — contrastele dintre naturile complementare, acel inventar al situațiilor omenești care pare a fi întocmit de un om al legilor însărcinat cu inventarierea destinelor. Dar, neîncetat, contrastul dintre titanii ascunși și zeii luminoși, dintre obscuri și radioși — cei dintîi ducîndu-i după ei și pe ceilalți, contrastul care definește întreaga *Comedie* și reprezentat de cupluri ca anticarul și Raphaël[34] din *Pielea de sagri,* sau ca Vautrin și Lucien de Rubempré, sau ca Goriot și fiicele sale ; și totul se petrece ca și cum adevăratul și primul titan ascuns ar fi Balzac în noaptea lui de lucru.

GEOGRAFIA BALZACIANĂ

Avem, în *Repertoriul* lui Christophe și Cerfberr[35], o nomenclatură geografică a *Comediei.* Dar o nomenclatură nu e o geografie. Întreaga știință complexă și explicativă pe care o numim azi geografie fizică, politică, umană ar putea fi aplicată la acel ținut, la acea natură care e *Comedia* balzaciană. Cînd Balzac spune în prefața *Comediei :* „Am încercat să dau o idee despre deosebitele regiuni ale frumoasei noastre țări“, conținutul pitoresc al frazei rămîne la urmă. Important e ceea ce în continuare se spune mai limpede : „Lucrarea mea își are geografia, cum își are genealogia, familiile, locurile și lucrurile, persoanele și faptele, cum își are blazoanele, nobilii și burghezii, meșteșugarii și țăranii, oamenii politici și boemii, armata, cu alte cuvinte întreaga ei lume proprie“.

Ca și geografia Franței, această geografie își are polii ei, viața particulară și viața publică, viața de provincie și viața pariziană, viața naturală și viața spirituală. Între acești poli — drumuri care sînt romanele, cu istoria și durata lor. *Comedia* implică o întreagă geografie a căilor de comunicație : drumuri în înălțime, cum sînt cele ale ascensiunii și ale degradării sociale ; drumuri în lung și în lat, care sînt cele din provincii spre capitală.

Geografia căilor de comunicație în înălțime (care merge pînă la mistica lui Dante, deoarece pentru autorul *Séraphîtei* destinele sînt purificări) nu va putea fi întocmită decît pe teren, sau mai degrabă în aer, cu observații de amănunt. Un exemplu : se știe că Balzac a vrut să facă din d-na de Beauséant [36] tipul înaltei doamne. Majoritatea cititorilor lui *Moș Goriot* au impresia că nu a izbutit. Caracterul greoi și pedant al sfaturilor ei către Rastignac cînd acesta își face intrarea în lume, formula ei „Noi, femeile“... constituie în mare parte obiectul reproșului pe care i-l face lui Balzac critica academică și anume „că nu știe să le facă pe ducese să vorbească“. Ascensiunea lui Rastignac pare să înceapă cu ajutorul unui scripete defect. Dar toate acestea devin din nou adevărate și deosebit de emoționante cînd ne gîndim că Balzac n-a inventat tonul acesta, că acestea erau lecțiile și stilul lecțiilor pe care el însuși le-a primit de la d-na de Berny și pe care mai pe urmă le va fi cerut altor doamne. Geografia drumurilor în înălțime, la Balzac, e alcătuită din experiența lui de o viață, din experiența vieții sale, neîncetat sub presiunea unei imense ambiții. La fel, geografia drumurilor pe celelalte dimensiuni. Stendhal, poate, îl precedase în intuirea atît a cuplului cît și a circulației Paris-provincie. Dar nu l-a precedat în materialitatea, în geologia, în descrierea deopotrivă a provinciei franceze și a Parisului. Provincia lui Balzac, Parisul lui Balzac — ce încărcătură substanțială au și astăzi cuvintele acestea !

COMEDIA UMANĂ ESTE O JUDECATĂ

Această prezentare a *Comediei umane* ca expresie a unei țări și a unui secol rămîne, de altfel, parțială. Esențialul acestei opere constă în aceea că e *umană*, că reprezintă, cum spune Taine, „împreună cu Shakespeare și Saint-Simon, cel mai mare depozit de documente pe care le avem despre natura omenească“. Dar ne-am înșela și mai mult dacă am vedea în *Comedia umană* doar un document uman. Ca și *Divina Comedie*, ea e o judecată. Își are, ca și *Divina Come-*

die, Infernul, Purgatoriul și *Paradisul,* adică pasiunile materiale, purificarea morală, „specializarea" spirituală. Puține sînt personajele lui Balzac pe care nu le-am putea orîndui în unul din aceste trei etaje.

Astfel, *Pierrette* și *Iluziile pierdute* sînt, în parte, romane despre formarea cadrelor. Ele slujesc cel puțin tot atît cît *Z. Marcas* (despre care Gambetta[37] și prietenii săi credeau că profetizează „noile straturi" din discursul de la Grenoble) la lămurirea felului în care se formează personalul acela al intereselor, al legiștilor, al „viermilor-de-corăbii" triumfători, care se va afla, după 1830, în jurul lui Cointet din *Iluzii,* viitor ministru al comerțului, și al lui Petit-Claud, din Angoulême, care va ajunge „rivalul faimosului Vinet de Provins și de Perrette". Destinul lui Vinet, care s-a ridicat pe martiriul orfanei Pierrette, capătă la Balzac o extraordinară forță de simbol, iar cuvintele cu care se încheie *Pierrette* nu constituie o formulă convențională sau o concluzie banală : „Fie vorba între noi, Legalitatea ar fi un lucru tare frumos pentru hoțiile sociale, de n-ar exista Dumnezeu". Nu se poate spune că, în ciuda succesivelor variante ale lui *Louis Lambert, Cartea mistică* e una dintre cele mai reușite ale *Comediei ;* dar puține titluri i-au fost atît de imperios necesare. Cu riscul de a mă repeta, să nu încheiem această privire asupra *Comediei* fără să-i indicăm săgeata.

Rămîn problemele tehnice, de tehnică a romanului, de tehnică a stilului.

Balzac nu era oricînd liber să dea romanelor dimensiunile pe care el le-ar fi vrut : contractele își aveau exigențele lor. De aceea, *Comedia* abundă în umpluturi. Dar trebuie să privim ansamblurile. Fondul tehnicii lui Balzac e tehnica lui Walter Scott care, prin romantici și prin el, a dominat romanul francez pînă la 1850 : zugrăvire trainică și lentă a mediilor, expuneri lungi, intrigi bine înnodate, cînd încetinite, cînd grăbite, dialog firesc, dar și literar, mai multă forță decît vervă, și calitățile povestitorului rămînînd în genere în urma celor ale romancierului. *Povestirile șugubețe* nu erau doar o gimnastică a limbii, ci și o gimnastică a povestirii care nu i-a dat lui Balzac toate rezultatele sperate.

Știm cît de hărțuit a fost stilul lui Balzac de către puriști. Formula „Balzac scrie prost“ nu este numai o încăpățînată tradiție universitară, ci și un punct de pornire al reacției lui Flaubert și al scrierii artiste. Această problemă nu se mai pune de loc. Stilul lui Flaubert și-a avut și el dușmanii lui, iar scrierea artistă — deșeul. Stilul lui Balzac e un stil de lucru și de mișcare, acordat cu lucrul și cu mișcarea atelierului său de romane. El îi întoarce spatele analizei și narațiunii lui Stendhal și Mérimée, ține de tradiția oratorică și sintetică. Dacă Balzac îi scrie prietenei sale că a vrut să scrie *Crinul din vale* în stilul lui Massillon, ceea ce l-a chinuit grozav, înțelegem foarte bine ce vrea să spună și din ce familie a stilului francez ține să facă parte. O forță a naturii își ia în mod necesar un stil de flux, un stil de mers. Mersul lui Balzac în stilul său e mai puțin unduios decît la Massillon, mai puțin impecabil decît la Rousseau, mai puțin savant decît la Chateaubriand, mai puțin curgător decît la Lamartine în proză (iată adevăratul succesor al lui Massillon!). El înaintează într-un tropăit de cai și de oameni în marș, puternic, nu muzical. Și urechea își dă seama, în cele din urmă, că trece Marea Armată.

PARTEA A TREIA

I Generația de la 1850

DUPA CADEREA IMPERIULUI

Nici o generație literară n-ar avea mai puțin drept, ca aceea care are douăzeci-treizeci de ani spre 1850, să se numească o generație fără maeștri. Printre oamenii de cincizeci de ani și-i poate găsi din belșug. Poezia, romanul, teatrul, gîndirea, istoria au fost brăzdate și răscolite de pluguri gigantice, tinerii fuseseră copii pe vremea cînd gesturile semănătorilor se proiectau pînă în stele. Crescuseră sub ochii unui sfat de maeștri, în sensul homeric de sfat al zeilor, pe vremea unor Napoleoni literari, așa precum acești Napoleoni literari crescuseră ei înșiși, de la 1800 pînă la 1815, sub ochii Consulului sau ai Împăratului.

Și analogia poate fi dusă mai departe. Marele imperiu romantic a cunoscut, și el, destinul imperiului cu 130 de departamente. În teatru, dacă *Ruy Blas* fusese Ligny-ul, îi urmase Waterloo-ul *Burgravilor* [1]. Romantismul politic se prăbușea o dată cu Republica lui Lamartine. Colegiul Franței [2], cu Michelet [3], Quinet [4] și Mickiewicz [5], poate fi comparat cu cimitirul Saint-Médard [6]; și, inevitabil, janseniștii convulsionari sînt norocul lui Voltaire. Încă de după 1840, tăcerea lirică a lui Lamartine, Hugo, Vigny, Gautier, chiar a lui Musset, lăsa un gol. Se părea că o indispoziție generală silea romantismul la defensivă, pe un front important: gîndul te duce de îndată la anii aceia grei, la treptele care încep pentru Napoleon cu bătăliile de la Essling și Wagram [7]. Talleyrand și Fouché, adică Sainte-Beuve și Mérimée, adulmecă sfîrșitul, ceasul pregătit pentru ei [8]. 1850 a fost un 1815 literar: Balzac moare, Lamartine e anulat, iar lui Victor Hugo natura i-a pregătit o Sfîntă Elenă confortabilă, în vecinătatea coastelor franceze. Hugo avea să joace vreme de douăzeci de ani rolul de emigrant decorativ și de martor pe care-l jucase Chateaubriand sub Monarhia din Iulie.

Ca și Napoleon, generația aceasta căzuse prin propriile ei greșeli evidente, prin greșeli de geniu și prin ambiții supraomenești. Cu Balzac însuși, ea își consumase lacomă „pielea de sagri“. Și, în chip firesc, succesorii săi o vor judeca. Poate că niciodată de la 1815 încoace nu s-a mai văzut o generație literară reacționînd atît de categoric și de conștient față de generația precedentă.

Reacție a inteligenței împotriva geniului, ca dialogurile Talleyrand-Napoleon, Sainte-Beuve-Hugo. Deci reacție critică. Silită la un efort critic general împotriva predecesorilor săi, ea a pus parcă toate curentele producției literare sub controlul criticii.

GENERAȚIE A CRITICII

Prin aceasta se și deosebesc de romantism — și de discipolii romantismului, ca, de pildă, predecesorul lor, Banville [9] — cei doi mari poeți ai ei, Leconte de Lisle [10] și Baudelaire. În opoziție cu aceea din *Legenda Secolelor*, poezia evocatoare, antică și „barbară“ a lui Leconte de Lisle e trecută printr-o privire critică (relativ critică, bineînțeles, dar cum poate fi altfel ?) asupra istoriei. Iar poezia lui Baudelaire se deosebește de poezia romantică prin aceea că nu e efuziune, ci o critică a sufletului omenesc. Dacă-și recunoaște un strămoș în generația anterioară, acesta e Joseph Delorme, deci Sainte-Beuve — și critica. Și astăzi, și mai ales astăzi, îi punem pe Hugo și pe Baudelaire față în față ca pe două *naturi* ale poeziei — și există baudelairieni care merită sufixul de hugolatri. Se înfruntă geniul și inteligența, efuziunea și critica.

În teatru, cu apariția pieselor teziste, critica moravurilor ia locul zugrăvirii moravurilor și utilizării lor scenice. Cazul cel mai tipic e poate cel al romanului. Romanul realist urmărește observația critică, pe cînd la Balzac sau George Sand observatorul era absorbit, înecat într-un curent creator. Cînd Flaubert îi urmează lui Balzac, unui poet îi urmează un critic. „Mă îndrept din ce în ce spre critică — spune Flaubert într-o scrisoare din 1854. Romanul pe care-l scriu *(Doamna Bovary)* îmi ascute facultatea aceasta."

Dar spiritul critic domină mai ales critica propriu-zisă, îi dă o valoare, o rază de acțiune și o fertilitate ieșite din comun. E izbitor și instructiv contrastul de sub al doilea Imperiu dintre *absența* lui Victor Hugo — à la Chateaubriand — pe ceea ce el numește *stînca* lui, și *prezența* contemporanului său Sainte-Beuve, a grădinii lui Sainte-Beuve, care din 1850 devenise Sainte-Beuve-ul *Foiletoanelor de luni.* El își dobîndește apanajul, suveranitatea incontestată asupra unui gen, ceea ce se întîmplă atît de rar în istoria literară. Iar succesorii cresc sub ochii săi : Renan și Taine.

GENERAȚIE A TEHNICII

Marii oameni născuți în jurul lui 1800 țîșniseră într-o extraordinară explozie de geniu. Nu se poate spune că geniul i-a lipsit generației *celor ce au douăzeci de ani la 1850,* dar ea și l-a purtat sau l-a căutat cu discreție ; iar ceea ce a prețuit ea cel mai mult sînt talentele, tehnica : tehnici poetice, prin maeștrii și epigonii Parnasului ; tehnici rafinate ale romanului și „chinurile" stilului prin Flaubert și frații Goncourt ; revoluții tehnice în teatru, prin Dumas, Labiche, Crémieux, Offenbach ; rafinamente tehnice, datorate necesității de a ocoli cenzura, în articolul de ziar. Se petrece cu arta epocii acesteia ceea ce se petrece și cu mobila ei : din cauza atenției acordate mai mult tehnicii decît caracterului, și-a pierdut căldura și s-a demodat cu mult mai repede decît arta romantică.

MARII ȘCOLARI

Marea retorică a romantismului, a mișcărior filozofice sau istorice conexe romantismului, este declasată. Încă din ianuarie 1848, cu șase luni înainte de Revoluție, Sainte-Beuve, în însemnările sale, îl califica pe Cousin ca pe un „sublim farsor" și scria (bineînțeles, numai pentru sine) : „Oamenii de felul lui Guizot, doctrinarii și discipolii lor, și în general frazeologii și filozofii de tribună duc Franța la pieire". Sainte-Beuve, pe care aceștia îl împinseseră pe planul al doilea, își ia, sub al doilea Imperiu, o revanșă de observator critic și de naturalist al spiritelor, împotriva frazeologilor și a filozofilor de tribună. Face școală mai ales printre tinerii care se ridică împotriva frazelor și a tribunelor, tinerii de tipul lui Taine și Renan.

Dar această reacție împotriva echipei de profesori este opera unor noi școlari și nicidecum a unor antișcolari. Generația care are douăzeci de ani la 1850 iese din mîinile acestor profesori. Ea a făcut studii mult mai bune decît generația romantică, ce primise, în cei dintîi ani ai Consulatului și ai Imperiului, o educație pe apucate, „amestecătură confuză — spune Sainte-Beuve — în care resturile vechilor cunoștințe se combinau cu frînturi de precepte, sfărîmături culese din toate naufragiile; se făcea, de bine, de rău, o legătură între ele, prin mijlocirea unui filon de frazeologie filozofică și filantropică la ordinea zilei“. Pentru formarea unor elevi, trebuia ca mai înainte universitatea lui Fontanes să fi format profesori. Abia din 1825 colegiile, și seminariile de asemenea (reorganizate de către Biserică în același timp în care Universitatea era reorganizată de către stat), încep să dea masei tineretului o puternică educație umanistă, chiar mai bună decît aceea dinainte de Revoluție, și care va dura întreg secolul al XIX-lea.

Generația care beneficiază e aceea ce se naște pe la 1830 și care are douăzeci de ani la 1850. Ea nu mai seamănă cu generația marilor autodidacți romantici. N-a avut maeștri la întîmplare, ci o echipă de maeștri. Monarhia profesorilor, regimentul lui Cousin și-au crescut înlocuitorii și adversarii. Cînd revoluția firească a vîrstelor și revoluția politică, spre 1850, coincid în aducerea la lumină a unei noi generații active, e natural ca o bună și dinamică parte a acestei generații să se afle în rîndurile tineretului normalist. Oare nu era Școala Normală[11] fiica cea mai mare a bisericii laice a Mentorilor, seminarul clericalismului cousinian? Importanța marii, unicii generații normaliste de la 1848—1850 de aici vine. E marea generație a elevilor care trec, ca peste un pod, pe generația marilor profesori.

Acești normaliști sînt tineri ce știu multe, iar fruntașul lor, Taine, trece drept atoateștiutor. Sînt ambițioși, doresc și vor cunoaște viața. Nu întîmplător unul dintre ei, Planat[12], e întemeietorul revistei *La Vie Parisienne*. Înlăturînd oratoria și vagul romantic, ei sînt și prima generație intelectuală care îi descoperă pe Stendhal și pe Balzac, pe care îi asimilează ca pe un sistem de viață și de experiență umană. Clopotul de deșteptare din strada Ulm le spune acestor tineri burghezi ceea ce servitorul contelui de Saint-Simon avea porunca să-i spună în fiecare dimineață stăpînului său: „Treziți-vă, domnule Conte, aveți de făcut lucruri mari". Cei consemnați în școală joia și duminica au dreptul la o carte de Balzac pe care le-o oferă camarazii liberi. Julien Sorel al lor e Paradol[13], care își publică în 1851 prima carte: *Sfaturi pentru un tînăr, despre alegerea unui partid,* sub pseudonimul Lucien Sorel, și care scrie atunci: „Nu voi da îndărăt în fața nici unei temeri ca să ies din mediocritate și să intru în lumea bună, pe care trebuie să o cuceresc prin luptă". Taine avea să scrie despre Balzac și Stendhal cele două articole care arată că după un ocol și-au găsit în sfîrșit publicul. Dezorientarea lui Sainte-Beuve în fața acestor articole arată îndestul că ține de trecut.

RUPTURA DE LA 1871

Se observă că în fiecare dintre generațiile de la 1789 și 1820 există un moment intermediar, în principiu o strîmtoare, pe care o trec și care le introduce pe un plan nou. Sau, dacă vreți, o trambulină de pe care sar. Ar putea, din acest punct de vedere, să se împartă în două semigenerații. Pentru prima — întoarcerea emigraților, la 1802; pentru a doua — năvala poeților, profesorilor și publiciștilor în funcții de vază, pe la 1832, adică ceea ce numea Sainte-Beuve ruperea frontului central. Generația de la 1850, care în mod normal se încheie între 1880 și 1890, implică un analog moment median, dar care nu e nici strîmtoare, nici trambulină, nici rupere a frontului: e, dimpotrivă, un mal, o groapă, un drum prăpăstios, din care iese, dacă nu zdrobită, în orice caz deviată: 1871.

În 1871, Renan, Taine, Flaubert, frații Goncourt, Dumas, toți cei a căror tinerețe a început cu retragerea lui Ludovic-Filip, abia treceau de 40 de ani : încercarea pe care războiul și Comuna i-au impus-o acestei generații încă tinere e, probabil, cea mai îngrozitoare din cîte a suferit vreodată în bloc o echipă literară din secolul al XVI-lea încoace. În opoziție cu romanticii, ea fusese călăuzită, în afara profesioniștilor teatrului amuzant, către o concepție pesimistă a lumii. Filozofia, romanul, poezia, în reprezentarea pe care o au despre viață, par să urmeze panta unei realități în destrămare. Cu o puternică tendință spre afirmare suna întrebarea lui Renan : „Cine știe dacă adevărul nu e trist ?“ 1870 și 1871 îi dădură dreptate, o încărcară și mai mult de gravitate, de neliniște, de responsabilitate.

De gravitate. E singura generație care a avut drept conducători nu niște eroi ai imaginației, ci filozofi și oameni de știință, ca Renan, Taine, Berthelot [14]. Carența puterilor temporale și religioase de după 1870 i-a investit, sub Republică, cu o putere spirituală, incomparabil mai mare decît putea fi aceasta sub Imperiu sau în vremea profesorilor conformiști, tendențioși și oficiali ai Monarhiei din Iulie.

De neliniște. Taine a trăit-o, chiar dacă Renan s-a ferit de ea cu o înțelepciune de canonic. Pesimismul lui Schopenhauer găsește un teren pregătit. Epigonii acestei generații, poeți parnasieni și romancieri naturaliști, sînt unanim și profund pesimiști. Cu „o epopee pesimistă a firii omenești“ încearcă Zola să-i urmeze lui Balzac.

De responsabilitate. Și aici contrastul față de generația precedentă e vizibil. În 1852, în celebrul articol al *Regretelor* [15], Sainte-Beuve observă că șefii generației care compromiseseră și pierduseră, în 1848, cauza libertății politice, se credeau pur și simplu victime ale răului și ale răilor. Criticînd ceea ce se petrecea pe atunci în învățămînt și făcîndu-i lui Cousin unele observații, acesta se indignă : „Cred în adevărul absolut, strigă el întrerupînd conversația, cred în bine“. Iar Sainte-Beuve adaugă : „El numea, pe cît se pare, *bine* ceea ce făcuse el, și *rău* ceea ce făceau alții“. Generația pe care 1871 a descumpănit-o a crezut, în ce o privește, în responsabilitatea ei. A fost bogată în examene de conștiință, scrise în versuri și în proză. Tocmai această generație, generația justițiabilă din *Eseurile de psihologie contemporană*[16], și-a pus ea mai întîi, și i-a împins apoi pe moștenitorii ei să-și pună întrebarea din *Discipolul* de Bourget.

E, aici, bilateralismul Revoluției — în sensul global pe care acest cuvînt îl ia la 1830 — și al spiritului secolului al XVIII-lea. De o parte entuziasmul, poezia, curentul creator al lumilor. De cealaltă, analiza, clarviziunea, practica a ceea ce clasicii numeau sufletul omenesc. Ar fi prea puțin să spunem că generația copiilor secolului implică două familii de spirite. Ar trebui să vorbim de două națiuni spirituale. De o parte copiii geniului, ca Lamartine, Balzac, Hugo, Dumas, Sand. De cealaltă, copiii gîndirii, ca Sainte-Beuve, Mérimée, Tocqueville. Între cele două, naturile mixte, ca Gautier, Nerval, Musset. Între cele două, mai ales, raporturile normale dintre două națiuni, adică dialogurile, războaiele, căsătoriile, călătoriile, și un Coppet ideal, adică un loc de întîlnire și de confruntare. 1850 ar însemna, astfel, înfrîngerea națiunii geniului și victoria națiunii spiritului. Dar problema rămîne, bilateralismul subzistă și cele două partide nu vor întîrzia să reapară sub nume noi.

MOBILIZAREA CLERICILOR

Evenimentele din 1870 au ridicat astfel într-un chip deosebit, pentru o vreme, autoritatea literelor, prestigiul marilor scriitori. Era în genere admisă ideea că pricina catastrofei este morală, că Franța este bolnavă, că boala cere medici. Și aceștia n-au lipsit ! S-ar putea chiar spune că o bună parte a literaturii de după război e o literatură de consultații. Flaubert însuși, fiu de medic, spunea în fața ruinelor palatului Tuileries : „Cînd te gîndești că asta nu s-ar fi întîmplat dacă lumea ar fi înțeles *Educația sentimentală* !“

Renan și Taine și-au părăsit șantierul științific ca să se transforme — al doilea definitiv, prin *Originile Franței contemporane* — în medici ai Franței. Dumas fiul, care devenise oricum un îndrumător de conștiință al femeilor, și-a prefăcut comedia în teză și teatrul în tribună. Cu atît mai mult filozofii, care puteau să vadă în toate acestea, şi pe bună dreptate, cîmpul propriei lor meserii ; planul republican al lui Renouvier se opune categoric planului conservator al lui Taine. Consultaţiile acestea s-au afirmat şi s-au ciocnit cu atît mai vîrtos cu cît Franţa încă nu-şi fixase răspunsul politic, şi, cu atît mai mult, încă nu-şi fixase partidul religios, iar politicienii şi clericii o somau să şi-l aleagă, fiecare în direcţia lor, sub ameninţarea unei eterne decăderi.

În această perioadă republicană a generaţiei de la 1850, un loc şi o funcţie ieşite din comun le-au fost recunoscute lui Renan şi lui Taine, ca moştenitori ai lui Sainte-Beuve, delegaţi ai spiritului critic şi ai inteligenţei în lumea literelor. Şi prin aceasta, încă o dată, generaţia care părăseşte viaţa la sfîrşitul secolului al XIX-lea poate fi privită ca tipul unei generaţii înzestrate cu maeştri. I-a produs aşa cum i-a primit. Moartea lui Renan în 1893 a fost urmată imediat de o reacţie împotriva lui ; reacţia împotriva lui Taine a fost puţin amînată. Dar nu există influenţă de acest gen împotriva căreia să nu se producă într-o bună zi o reacţie, o contrazicere, o încercare de înlocuire. E jocul necesar şi normal al generaţiilor. Un maestru este în acelaşi timp o influenţă în lupta cu care te formezi şi o acţiune prin care eşti format. Va fi sarcina nepoţilor de a vedea şi a aprecia dacă fiii i-au înlocuit cu folos pe părinţi şi de a-i da fiecărei generaţii anterioare dreptul ce i se cuvine. S-ar părea că judecata nepoţilor, după 1914, i-a fost favorabilă generaţiei lui Taine şi Renan şi că ei au privit cu jind spre bunicii care avuseseră maeştri de asemenea anvergură.

MEZINII

Vom observa că, mai mult decît cele două generaţii precedente, această generaţie cuprinde un grup considerabil de mezini, care au douăzeci de ani între 1860 şi 1870 şi vor alcătui echipa proprie a celei de-a treia Republici în primii ei treizeci de ani. Sînt poeţii parnasieni Coppée, Sully-Prudhomme şi — de asemenea — Verlaine şi Mallarmé. Sînt romancierii din şcoala fraţilor Goncourt şi a lui Flaubert : Daudet, Zola, Maupassant. Cu o excepţie capitală — şi care confirmă regula (aceea a precursorilor simbolismului, de la Verlaine la Mallarmé) e izbitoare constatarea că ei aparţin mai mult generaţiei de la 1850, din care vin, decît aceleia de la 1885, către care se îndreaptă. Parnasienii nu s-au depărtat decît puţin sau de loc de lecţiile Tetrarhilor lor.

Alphonse Daudet rămîne în mod special pecetluit de spiritul şi moravurile celui de-al doilea Imperiu şi de epoca d-lui de Morny [17]. Zola, care a scris : „Republica ori va fi naturalistă, ori nu va fi de fel" ar fi fost cu dragă inimă, şi a şi fost într-o măsură, romancierul celei de-a treia Republici. Dar, pe de o parte, el s-a născut ca discipol, ca discipol al lui Flaubert şi al lui Taine ; pe de altă parte, s-a condamnat singur să zugrăvească, în ciclul *Rougon-Macquart*, numai societatea şi moravurile celui de-al doilea Imperiu. Generaţia de la 1885 a înţeles să reacţioneze împotriva lui, la fel cum a reacţionat împotriva lui Renan, vîrîndu-i într-o singură generaţie. Iar mezinii aceştia, cu toţii morţi prematur, dispar spre 1900, în acelaşi timp cu înaintaşii lor : Coppée nu-i supravieţuieşte lui Leconte de Lisle mai mult decît Daudet lui Goncourt şi Zola lui Dumas.

La retragerea lui Victor Hugo şi a lui Lamartine de după 1851, trebuie să asociem retragerea mentorilor, a lui Guizot, Villemain, Cousin, retragere de altfel academică, confortabilă, şi de loc sterilă în cărţi [18], de loc sterilă mai ales în regrete, ca să reluăm expresia prin care celebrul articol al lui Sainte-Beuve le-a consemnat demisia [19]. Esenţialul e că le-a trecut vremea şi că influenţa lor asupra spiritelor a scăzut la zero. Aceşti oameni elocvenţi, aceşti oameni de principii, aceşti doctrinari, aceşti dogmatici, aceşti aşezaţi devin strămoşi : împotriva lor — nici măcar o reacţie, ci pur şi simplu indiferenţă.

Semnalul acestei indiferenţe e dat într-un chip uluitor de însăşi Şcoala Normală pe care au creat-o, fiica cea mai mare a Mentorilor. Pentru prima dată Şcoala Normală, cu marile promoţii din 1849—1850, îi furnizează vieţii literare, vieţii gîndirii, un contingent capital. Iar Şcoala Normală e în întregime contrariul unei şcoli de creatori (termeni de altfel contradictorii). E o şcoală a spiritului critic. Ea îi furnizează generaţiei de la 1850 cadrele unei echipe critice, menite să înlocuiască postul și postura lui Sainte-Beuve : critică de idei prin Taine, critică politică prin Prévost-Paradol, critică de moravuri prin About[20], critică literară prin Weiss și Sarcey, critică istorică prin Fustel de Coulanges[21]. Să observăm și că în aceeași generație celelalte două mari școli deleagă pentru aceeași misiune alți doi maeștri ai criticii : seminarul Saint-Sulpice pe Renan, iar Școala politehnică pe întemeietorul criticismului filozofic, pe Renouvier.

Iată un măreț punct de plecare și o misiune plină de făgăduieli. Dar am vorbit de drumul prăpăstios pe care a apucat-o avîntul romantic. Oare e inevitabil ca orice generație să o apuce pe un asemenea drum, la jumătatea cursei sale ?

Cît merge de la 1880 pînă la 1893, de la moartea lui Flaubert pînă la moartea lui Renan, s-ar părea că generația de la 1850 în cele din urmă și-a revenit. Nu lasă de loc, ca altele, impresia unui faliment, a unei lichidări. În momentul în care succesorii se pregătesc să o înlocuiască, maeștrii săi rămîn maeștri, Renan și Taine sînt puternici. Tehnicile romanului nu se urnesc din loc. Cele ale teatrului sînt prost înlocuite. Cele ale poeziei nu sînt zguduite ușor. Și o iluzie generală face ca era revoluțiilor să pară încheiată. Generația de la 1885 va fi într-adevăr singura, în ultimul secol, care nu va cunoaște revoluții politice și schimbări de regim și care va trebui să-și scoată din ea însăși, ca în cazul afacerii Dreyfus, neliniștile și tragediile pe care exteriorul i le va refuza.

IX Realismul

RUPTURA DE LA 1850

Ruptura în romanul francez, o dată cu trecerea de la generația de la 1820 la aceea de la 1850, e una dintre cele mai răspicate din istoria literaturii. Romancierii care au crescut o dată cu secolul și care aveau douăzeci de ani la 1820, poeți ca Hugo și Vigny, autori romanești ca George Sand, întemeietori de lumi ca Balzac, *minores* ca Gozlan [1] și Charles de Bernard [2], povestitori ca Dumas, foiletoniști ca Sue, cu toții aduc în roman o forță, fără pereche, de imaginație creatoare. Oricît își folosesc ei amintirile și mediul propriu, invenția le devine și mai liberă și mai bogată. Cuvîntul lor de ordine e cel al capului lor, Balzac: concurența stării civile. Către 1850 această concurență slăbește. În fața stării civile, romancierii trec de la condiția de concurenți la condiția de funcționari. E realismul.

CELE DOUĂ REALISME

Dacă îl eliberăm de teoriile pe care le-au încercat, de altfel cu moderație, Champfleury și Duranty pe de o parte, frații Goncourt pe de alta, dacă examinăm fără prejudecăți operele și oamenii, constatăm că realismul a constat mai ales: 1. — Într-o prezență, aceea de a povesti istorii reale, adică istorii care au fost trăite de autor, de prietenii sau prietenele autorului; 2. — Într-o carență, aceea a imaginației romanești. De altfel una e reversul celeilalte. Romanul secolului al XVIII-lea trecuse prin așa ceva, cu abatele Prévost și mai ales cu Restif de la Bretonne [3] care, prin originea lui, prin clasa lui, prin genul lui de viață, prin talentele și operele sale, poate fi considerat ca strămoșul, de altfel recunoscut și prețuit, al realiștilor de la 1850.

Cum romanul imaginativ al generației precedente n-a avut decît un singur prinț, pe Balzac, romanul realist de la 1850 nu are, nici el, decît unul, pe Flaubert. Suita e aici mai puțin dezvoltată decît la *cei ce au douăzeci de ani în 1820*, dar romancierii aceștia ne-au transmis, și noi le-am păstrat, anumite prejudecăți de clasă cu privire la micii realiști. De o parte sînt boemii sau foștii boemi, copiii din popor, ca Murger, Champfleury, Duranty. De cealaltă, marii burghezi, ca frații Goncourt și Flaubert. Cele două clase se denigrau, se disprețuiau (căci Flaubert aparținea, nici vorbă, clasei sale. Iar domnii Huot de Goncourt de asemenea). Vom deosebi deci un realism popular, primul în ordinea timpului, și un realism de burghez (*realism burghez* ar putea crea echivocuri), primul în ordinea importanței.

Mișcarea realistă, care-și are strămoșul în generația precedentă prin Henry Monnier, se naște după 1845, într-un cerc de scriitori și de artiști săraci (printre care și Courbet). Aceștia scriu la ziare mărunte și merg la cafenea. Prima trăsătură amintește de Tinerii Franței de la 1830, iar cealaltă de decadenții de la 1885.

MURGER

Primul, în timp, dintre realiști e Henri Murger[4] care a și dat, în *Scene din viața de boem*, cel mai celebru tablou al acestui mediu. Era fiul unui portar din Paris. Făcuse la colegiu exact atîta școală cît îi trebuia ca să învețe sintaxa și să-și simtă vocația literară. Romanele lui miros de altfel a boxă de portar din strada Montmartre, cu ziarele și scrisorile locatarilor. Dar îi plăcea să discute, să scrie ce spunea și cum spunea, de altfel destul de greoi; avea simțul reproducerii, ca un bun copist, și umorul realist al străzii Parisului. Un mic ziar scris pitoresc și numit *Corsaire-Satan*[5], în paginile căruia debutează aproape toți scriitorii din această școală (și chiar Baudelaire) între 1847 și 1849, a publicat mai întîi *Scenele din viața de boem* și *Scenele din viața tineretului*, care apoi au apărut în volum în 1851. Sînt cărți realiste pentru că toate personajele au trăit aievea. Totuși, fiul portarului rămîne un sentimental. Are religia ghivecelor cu mușcate și dacă își ferește romanul de romanesc o face pentru a-l înclina spre romanță. Marele succes al *Vieții de boem* i-a venit de altfel din partea burghezilor și a burghezelor, mai mult decît din partea „boemilor“. Buloz nu s-a înșelat cînd s-a grăbit să-l atașeze pe Murger la *Revue des Deux Mondes* unde i-au apărut de-aici înainte principalele romane și căreia i-a furnizat marfa aceea industrială pe care am văzut-o reapărînd după 1918 : boemul în serie, parada boemei decente, pregătite și împodobite special pentru burghez. Cum sănătatea l-a silit să locuiască parte din timp la Marlotte, i s-a comandat ceva rustic care nu i-a ieșit de loc rău ; ne-a dat un roman de un ciudat realism țărănesc, *Sabotul roșu,* poate cea mai bună operă a sa și, în orice caz, cea mai adevărat *realistă* în sensul actual.

CHAMPFLEURY

Murger e un semirealist căruia un subiect norocos și succesul i-au dat posibilitatea să deschidă, fără voia lui, o primă cărare realistă. Atît ca acuratețe și ca originalitate a realismului cît și ca talent, Champfleury[6] va părea mult superior. Ne putem da seama comparînd *Viața de boem* cu *Aventurile domnișoarei Mariette,* tablou documentar al acelorași medii și al acelorași personaje. Fiu de mic prăvăliaș, se trage și el din popor, dar din provincie, ca și Restif, cu care are în comun temperamentul și malițiozitatea. Cele douăzeci de romane pe care le publică în douăzeci de ani (1847—1866) alcătuiesc unul dintre cele mai trainice tablouri ale vieții de provincie, datorat unuia care o simte și care a trăit-o. E, în ansamblu, o cronică a Laon-ului, după cum Restif a dat în *Jupîn Nicolas* o parte din cronica Auxerre-ului. Vom regăsi personajele autentice ca stare civilă, arhivele notarilor și amintirile familiilor din Laon. Se înțelege de altfel că șederea în Laon i-a fost aproape interzisă, prin amenințări, celui ce a scris *Burghezii din Molinchart* și că prefectul de Aisne ca și magistratura l-au admonestat. Redactarea acestor *Burghezi,* unul dintre cele mai însemnate romane ale lui Champfleury și care a apărut cu puțin înainte de *Doamna Bovary,* poate fi considerată ca extrem de caracteristică pentru *champfleurysm.* Cînd autorul era copil, un căprior din pădure, hăituit, a intrat într-o zi în oraș și s-a refugiat în prăvălia de jucării a d-nei

Husson (acesta e numele adevărat al lui Champfleury), mama lui. Iată un adevărat eveniment pentru o viață de copil — mai important chiar decît Revoluția din 1830. Căpriorul intră la fel și în primele pagini ale *Burghezilor*. El declanșează o serie de istorisiri burgheze, în care sînt prinse diversele clase ale societății laoneze, în care defilează niște originali destul de distractivi și care se termină printr-o lungă aventură de adulter provincial, a cărei concurență l-a îngrijorat o clipă pe Flaubert. Dacă *Burghezii* rămîn cel mai amuzant roman al lui Champfleury (se simte aici influența lui Paul de Kock, care i-a fost principala lectură în colegiu), *Moștenirea Le Camus*, istoria unei succesiuni, e fără îndoială cel mai bine condus, cel mai puternic. Și în *Domnul de Boisdhyver*, roman de moravuri clericale, Champfleury s-a ridicat destul de mult spre nivelul unui subiect mare. Sainte-Beuve, care nu l-a încurajat decît cu discreție, nu a gustat din scrierile lui decît unele fleacuri agreabile și cuminți : *Suferințele profesorului Delteil* și *Vioara din Faenza*. Cînd istoriile burghezului din provincie, pe care le cunoștea, au fost epuizate, cînd toată familia, toată strada, toată cronica lui laonescă au fost stoarse pînă la ultima picătură, Champfleury a trebuit să se oprească, să-și mute aiurea obiceiurile documentare și inventarele realului, să-și consacre ultimii săi cincisprezece ani unor lucrări despre caricatura de-a lungul istoriei, despre ceramica franceză și despre pisici.

DURANTY

Murger reprezintă un realism sentimental, Champfleury un realism doctrinar, Duranty[7] un realism inteligent și doctrinar de literat. Duranty știe să scrie, pe cînd Champfleury și-a păstrat titlul de campion al Franței la greșelile de gramatică în tot cursul celui de-al doilea Imperiu. Duranty e un doctrinar fieros și ascuns : se spune că e fiul natural al lui Mérimée și pare într-adevăr că face tranziția de la Mérimée la micii naturaliști ca Céard. Era și un invidios. *Le Réalisme*, al cărui nume i l-a dat unei efemere reviste pe care a redactat-o împreună cu Champfleury, trata, sub pana lui Duranty, realismul lui Flaubert ca pe o deformare burgheză tot atît de detestabilă ca deformarea pe care o suferea același realism la Buloz, prin Murger. Inferior lui Champfleury ca povestitor, îi e însă mult superior ca psiholog ; *Nenorocirea Henriettei Gérard* e unul dintre cele mai pătrunzătoare și mai inteligente romane ale vieții de provincie din cîte s-au scris după Balzac, dar mai mult în nota lui Stendhal decît în aceea a lui Balzac și cu totul în opoziție cu nota epică a lui Flaubert. Aceleași calități în romanul rustic *Cauza lui Guillaume cel frumos*, dar subiectul ne mișcă mai puțin. Unul din ghinioanele literare cele mai nedrepte e că numele lui Duranty n-a depășit niciodată un cerc îngust de amatori.

FRAȚII GONCOURT

Dar frații Goncourt[8] ar fi fost foarte scandalizați dacă în fața acestor veșnici văicăreți ai *Jurnalului* am vorbi despre norocul lor ca romancieri. Și totuși numai printr-un mare noroc *Renée Mauperin* a ajuns un roman aproape celebru, în timp ce *Henriette Gérard*, care îi e superior, rămîne ignorată. Însă nu trebuie să considerăm un asemenea noroc pur și simplu inexplicabil. În literatură nu există numai cărțile, ci și ansamblurile, carierele, care își impun legea atît publicului cît și criticii.

Frații Goncourt au ajuns la roman prin istorie, la romanul anecdotic prin istoria anecdotei, la documentul contemporan prin documentul din secolul al XVIII-lea. Ei aveau îndărătul lor, cînd au debutat ca romancieri, zece ani de producere a unor bibelouri literare, cărți, de altfel excelente, despre arta secolului al XVIII-lea, despre societatea și moravurile epocii lui Ludovic al XV-lea și ale Revoluției, cu o cunoaștere minuțioasă a șaizeci de ani de istorie, care le-a adus prețuirea lui Michelet și a lui Sainte-Beuve. Secolul al XVIII-lea era pentru ei nu numai marele secol, ci unicul. Epoca aceasta, care nu era de loc la modă și care în bună parte datorită lor a ajuns la ordinea zilei, se complăcuse să lase despre ea o sumedenie de mărturii amănunțite, de istorii adevărate ca acelea ale lui Restif, de cronici și de bîrfe ca acelea ale lui Bachaumont ; *Memoriile* lui Bachaumont au trezit în frații Goncourt ambiția de a face pentru epoca lor ceea ce Bachaumont făcuse pentru epoca lui. De unde *Jurnalul*, început de cei doi frați la 2 decembrie 1851.

Iar romanele au crescut din *Jurnal*, documentarele din document, ca ramurile dintr-un trunchi. Aceste romane sînt și ele alcătuite în întregime din istorii adevărate. Ca și la Murger și la Champfleury, romanul realist al fraților Goncourt ar putea să se numească la fel de bine realitate romanțată. Se știe de altfel că realitatea nu presupune neapărat adevărul — și invers.

Charles Demailly, primul lor roman, care apare în 1860 sub titlul *Oameni de litere*, pornește de la același plan ca *Viața de boem* și *Domnișoara Mariette*. E tabloul vieții literare pe care autorii au cunoscut-o după 1850, expusă nu atîta sub formă de roman cît sub formă de *Scene* : scriitori, ziare, bărbați și femei, neurastenie (a lui Jules de Goncourt) proprie omului de litere, nimic nu e inventat și toate numele au o cheie. *Sora Philomène* e o istorie de spital din Rouen povestită fraților Goncourt de către Louis Bouilhet. *Renée Mauperin*, care trebuia, la început, să se intituleze *Tînăra burghezie*, e un tablou al familiei autorilor : biografia domnului Mauperin tatăl e aceea a tatălui lor, Denoisel e Jules, iar Renée una din prietenele lor din copilărie. *Germinie Lacerteux* e povestea bătrînei lor doici căreia îi descoperiră, după ce murise, viața dublă și isteria erotică ; pentru *Domnișoara de Varandeuil* au copiat-o întocmai pe una dintre verișoarele lor. *Manette Salomon* se numea la început *Atelierul Langibout ;* e complementul documentarului despre *Oamenii de litere*, documentarul lumii artiștilor. *Jurnalul* ne dă cheile, iar conversațiile și demonstrațiile estetice ale lui Chassagnol au fost aproape stenografiate în ateliere. În sfîrșit, *Doamna Gervaisais* e istoria exactă a vieții, a convertirii și a morții uneia dintre mătușile lor.

Acești amatori de bibelouri documentare sînt amatori și de bibelouri stilistice. Ei n-au creat romanul scris documentaricește, de vreme ce Champfleury a fost înaintea lor, dar au creat romanul scris artisticește, chiar faimoasa scriere artistă. Au vorbit cu oarecare exagerare despre chinurile îndurate în dăltuirea stilului — și nimeni nu poate contesta suma incomparabilă de creație pe care o reprezintă acest stil căutat. Frații Goncourt, prin romanele lor și prin notațiile din *Jurnal* premergătoare romanelor ocupă un loc însemnat în istoria stilului. Un stil de bună calitate ? Asta-i altceva.

În orice caz nu un stil de bună calitate pentru roman. Stilul acesta din tușe ușoare, cu notații care flutură și-și joacă rolul fără să se integreze într-o perspectivă a frazei, după cum capitolele nu pretind să se integreze într-o perspectivă a compoziției și într-o carte constituită, a făcut din romanele lor, la capătul unei jumătăți de veac, niște fenomene ciudate. Pentru publicul de azi nu e numai un stil ce se cere înțeles, ci și o limbă ce se cere învățată, *limba Goncourt* — iar viața e scurtă. Dacă am fi puși să indicăm două cărți care merită să fie salvate de la uitare, am aminti *Manette Salomon*, singurul roman considerabil despre viața pictorilor și care rămîne plin de viață — și *Frații Zemganno*, roman pe care Edmond de Goncourt l-a scris singur, în memoria colaborării, și care transpune dragostea frățească, munca în comun, în lumea acrobaților : nou, ingenios și, în paginile de la sfîrșit, de o puternică emoție.

URMĂRILE

Realismul a fost de la început prezentat într-o armătură de teorii. Acestea au intrat în luptă mai ales cînd a fost vorba de apărarea lui Courbet, care se afirmase ca un campion al realismului și a cărui expoziție particulară din 1855 a fost unul dintre evenimentele artistice ale veacului. Mai mult decît articolele și broșurile lui Courbet și chiar decît *La Gazette de Champfleury*, care a apărut în două numere, și decît *Le Réalisme*, care a apărut de trei ori mai mult, vom citi în *Manette Salomon* vorbele lui Pommageot, copiat de frații Goncourt după Champfleury. Vom da atenție polemicii din *Le Réalisme* împotriva *Doamnei Bovary*, polemică menită să opună un realism al naturalului și al naturii unui romantism al stilizării și al stilului : un număr crescînd de cititori i-ar da azi, mai mult sau mai puțin, dreptate lui Duranty.

Torentul revărsat al realismului a neliniștit oficialitatea, procesele au căzut ca grindina ; cel al lui Flaubert, în care realismul era stigmatizat chiar în textul sentinței de achitare, nu e decît cel mai celebru. Academia și marile reviste și-au luat măsurile de apărare. Degeaba. Cu romanul realist, literatura și-a cîștigat noi trăsături permanente.

Toate împrejurările vieții, viața autorului, viața contemporanilor, au devenit subiecte de roman ; romanul e tabloul vieții umane, iar orice viață e o viață umană, adică poate să fie pusă în tablou. Villemessant [9] pretindea că oricine își poartă în pîntece articolul, chiar și un coșar. Oricine își poartă în pîntece și romanul.

Subiectul natural al romanului realist va fi realitatea populară sau burgheză, care e de altfel mai rentabilă, atît ca emoție cît și ca ridicol, decît clasele așa-numite conducătoare. „Moravurile familiei, — spune Champfleury, bolile spiritului, zugrăvirea lumii, curiozitățile străzii, scenele de la țară, observarea pasiunilor țin deopotrivă de realism.“ Pentru Champfleury, cartea care iese din popor merge la popor — și iată literatura. „Publicul cărții de un franc e adevăratul public.“ Dimpotrivă, realiștii care vor și urmăresc stilul, și care, pe deasupra, mai au și rente, ca Flaubert sau frații Goncourt, vor scrie pentru elită.

În sfîrșit, romanul realist e romanul modern, care înlătură tradiționalul și vechiul și se declară categoric și exclusiv al zilei de azi. *Modernul* devine un sistem complet, exclusiv, cum era rațiunea pentru clasici sau truculența pentru un *bousingot* [10] de după 1830. Cuvîntul *modernism,* creat de frații Goncourt, e plin de consecințe. Vom observa totuși că dacă frații Goncourt botează modernismul, acești burghezi culți nu sînt mai puțin legați de o tradiție care-i întoarce uneori împotriva modernului și care-i aduce într-o stare de emigrați ai republicii : frații Goncourt își găsesc în secolul al XVIII-lea al lor, ca și Flaubert în Cartagina, anotimpul cald, antimodern. De altminteri, prin marea personalitate a lui Flaubert, toate aceste probleme se pun cu un răsunet și cu o amploare pe care nu le capătă la nici unul dintre contemporanii săi.

X Document uman și mișcare naturalistă

GENERAȚIA INTERMEDIARA DE LA 1860

Cei ce au făcut revoluția realistă și aparțin generației de la 1848 — Champfleury, Flaubert, frații Goncourt — au avut ca succesori și în parte ca discipoli semigenerația care și-a petrecut tinerețea sub Imperiu și a împlinit douăzeci de ani în jurul lui 1860, pentru care revoluția realistă e o revoluție săvîrșită și care îi va urma lui Flaubert sub a treia Republică, după cum Flaubert, romancier al Imperiului, i-a urmat lui Balzac, romancier al Monarhiei din Iulie. Cotiturile politice coincid destul de exact cu cotiturile din istoria romanului. Ca și parnasienii, contemporani cu ei, această semigenerație e o generație, de altfel foarte importantă, de epigoni. Și ca și parnasienii, ei vor merge pe urmele Tetrarhilor lor, Champfleury, Flaubert și frații Goncourt. [...]

CEI CINCI. ZOLA

Ca și Daudet, Zola[1] trece prin spărtura pe care au făcut-o Flaubert și frații Goncourt; dar e mai înclinat spre Flaubert, pe cînd Daudet e mai înclinat spre Goncourt. Nu e de altfel decît cu zece ani mai tînăr decît Jules de Goncourt, cu optsprezece mai tînăr decît Edmond și decît Flaubert. Maupassant, cu zece ani mai tînăr, era mezinul echipei. Dar e, oricum, o echipă omogenă, care-și așază problemele, personalul și operele în plin centrul romanului francez vreme de treizeci de ani, de la 1857, data *Doamnei Bovary*, pînă la 1887, data *Manifestului celor cinci* — și în care Zola ocupă un loc însemnat.

Trebuie chiar, în ce-l privește pe Zola, să ne întoarcem și mai mult îndărăt. Pentru el, problema moștenirii lui Balzac se pune, ca și pentru Champfleury și Flaubert, la 1850. Realiștii de la 1850 nu erau decît semimoștenitori ai lui Balzac ; ei n-au făcut o „comedie umană“. N-au izbutit să dea ceea ce s-ar putea numi balzacianismul monumental. Căutătorului de documente, ca și chinovitului închinat stilului, le-au lipsit substanța, voința, sănătatea, temperamentul lui Balzac.

CICLUL ROUGON-MACQUART

Lui Zola nu-i lipseau. La douăzeci și opt de ani el hotărăște să facă pentru vremea sa — cel de-al doilea Imperiu — ceea ce făcuse Balzac pentru vremea lui : o operă ciclică, cu revenirea acelorași personaje, menită să atingă toate clasele sociale, comedie umană a generației pe care moartea lui Balzac o lăsa pe băncile școlii.

Pe vremea aceea, *Comedia umană* însemna cele douăzeci de volume ale ediției Houssiaux. Comedia umană a celui de-al doilea Imperiu, prevăzută pentru vreo zece volume, scrisă ca și *Comedia*, se va încheia, și ea, prin a avea douăzeci și cinci de volume în vreo douăzeci de ani. Pe de altă parte, Balzac nu ajunsese decît tîrziu la ideea ciclică a Comediei umane și fixase în cadrul ei, organizase cu întîrziere, în *Comedie*, romane ce fuseseră scrise pentru ele însele și numai pentru ele. Zola își trasează de la început un plan pe care-l va urma fără să-i aducă mari schimbări. Acest plan avea să implice ceea ce nu putea implica ideea tardivă a *Comediei*, adică un arbore motor al imensei mașinării, arborele genealogic al unei familii ale cărei personaje vor furniza principalii eroi ai celor douăzeci de romane ; *Familia Rougon-Macquart, istoria naturală și socială a unei familii sub al doilea Imperiu*, cu treizeci și doi de membri ; vreo mie de personaje constituiau, în jurul acestei familii de bază, poporul personajelor secundare în acest roman-cetate. În sfîrșit, opera lui Balzac era mai curînd intuitivă decît științifică. Îi păsa prea puțin de știința vremii sale. În *Rougon-Macquart* tocmai știința va furniza ideea dominantă, ideea determinismului lui Taine, ideea practicii experimentale a lui Claude Bernard (*Romanul experimental* a fost unul dintre cele mai vizibile afișe ale lui Zola), ideea eredității a lui Darwin și a doctorului Lucas.

Iată o construcţie considerabilă, dusă pînă la capăt cu o voinţă trainică şi cu un talent enorm. Dar acest roman al celui de-al doilea Imperiu a fost oarecum faţă de *Comedia umană* ceea ce monarhia nepotului a fost faţă de monarhia unchiului.

Planul ciclului *Rougon-Macquart* era gata întocmit şi primul volum gata scris *(Soarta familiei Rougon)* cînd s-a prăbuşit Imperiul. *Soarta familiei Rougon* nu a apărut decît în 1871, iar *Familia sub al doilea Imperiu* a apărut sub a treia Republică. Zola n-avea nici un motiv să-şi părăsească proiectul : un romancier nu e un cronicar, el are nevoie, pentru construcţia lui, de o durată consolidată — iar *Comedia umană*, scrisă sub Monarhia din Iulie, se petrece, mai mult de jumătate, sub Restauraţie. Şi apoi, în 1871 aceeaşi generaţie îşi continuă drumul, astfel încît abia pe la 1885 ciclul *Rougon-Macquart* a început să devină romanul istoric al unei epoci revolute. Zola însuşi scrie, în prefaţa din 1871, aceste rînduri de o ingeniozitate ce îi este mai puţin obişnuită decît ingenuitatea : „Căderea lui Bonaparte, de care aveam nevoie ca artist, şi pe care fatal o vedeam mereu la capătul dramei mele, fără a îndrăzni să sper că este atît de apropiată, a venit să-mi dea deznodămîntul teribil şi necesar al operei mele".

De altfel, nu e inexact. Ciclul *Rougon Macquart*, al cărui arbore genealogic începe cu Adélaïde Fouque, moartă la o sută de ani şi nebună în 1873, este tabloul unei familii, al unei societăţi, al unei omeniri ce se destramă, se dezvoltă, se viciază, se otrăvesc, e procesul-verbal al unei putreziri şi, în opoziţie cu definiţia vieţii dată de Claude Bernard, e ansamblul forţelor care luptă împotriva vieţii. Aproape că nici nu aveau nevoie de războiul din 1870 ca să ajungă la *Prăpădul*.

ROMANCIERUL POPULAR ŞI IDEALISMUL SOCIAL

Întregul naturalism, ca şcoală, e definit de această pantă coborîtoare. Dar Zola, în ce-l priveşte, depăşeşte naturalismul prin optimismul lui de muncitor şi prin religia ştiinţei. *Prăpădul* nu e ultimul volum din Rougon-Macquart, ci penultimul. Ultimul e *Doctorul Pascal*, figura simbolică a romancierului creator de viaţă, a savantului bun şi puternic, pedestraş al adevărului în mers. Adevărul în mers... Aşa cum viitorul autor al *Prăpădului* avusese nevoie, ca artist, de căderea lui Bonaparte, s-ar părea că autorul — din 1893 — al *Doctorului Pascal* are nevoie de ceea ce va izbucni peste patru ani, de afacerea Dreyfus.

Destinul literar al lui Zola îşi cucereşte astfel un caracter monumental, încorporîndu-se în primii treizeci de ani ai Republicii. Găsim oare şi în opera lui aceeaşi înfăţişare de ansamblu monumental ?

Ca monument, ciclul *Rougon-Macquart* n-a rezistat. Ansamblul, care era arbitrar şi naiv, s-a desfăcut. Romanele vieţii de provincie, ca *Soarta familiei Rougon* şi *Cucerirea Plassans-ului,* tablouri din Aix de după lovitura de stat, n-au fost niciodată luate în consideraţie. Zola, care-şi cîştiga pe atunci existenţa prin lucrări modeste, n-a cunoscut „societatea" din timpul celui de-al doilea Imperiu, iar mecanismele sale laborioase, cinstite, producătoare de lucruri în serie nu au putut-o inventa. El o vede cu candoare, popular sau prin gaura cheii. Nimic din experienţa vie pe care femeile din lumea mare i-au transmis-o tînărului Balzac. Lumea Statului îi rămîne misterioasă. La fel, lumea afacerilor şi a comerţului. Cuplurile Boucicaut şi Cognacq, Balzac le-ar fi adus, pline de viaţă, în romanele sale, unde s-ar fi găsit la acelaşi nivel cu Guillaume din *Casa „La Motanul-cu-mingea"*. Dar ce găsim în romanul *„La bucuria femeilor"* ? Magazinul şi marfa, nu negustorul, adică nu esenţialul. E important faptul că primul succes al lui Zola a fost *Cîrciuma* (1877), că întreaga lui carieră se împarte în două : înainte şi după *Cîrciuma*. Oare nu se poate spune că Zola a apărut în faţa intelectualilor şi a opiniei publice ca un romancier al poporului ? Nu ca un romancier care măguleşte poporul, deoarece *Cîrciuma* e tabloul unei boli populare, alcoolismul, dar în primul rînd şi mai ales ca romancier popular.

Un romancier popular ! Trebuie să înlăturăm din cuvîntul „elementar" reaua-voinţă şi pedantismul cu care îl folosesc literaţii, să-l luăm în sensul lui trainic şi sănătos, eficient şi pozitiv, şi atunci am putea spune că Zola a fost un foarte mare *elementar*. Materialismul lui ţine de simţul comun. Nu trebuie să vedem în pesimismul lui un pesimism radical, ca al lui Taine, ci un pesimism relativ, care ajunge la ideal social şi la credinţă în progres. Prin aceasta el se deosebeşte şi de pseudorealişti, descriptivi fără filozofie, şi de realiştii de tipul Flaubert-Goncourt, burghezi burghezind de burghezie. Filozofia lui Zola e extrem de mărginită, dar e exactă, e populară, e cuprinsă toată în cuvîntul *muncă*. Zola a avut religia muncii cum a avut-o Balzac pe aceea a voinţei. Dintre *Cele patru Evanghelii*, *Fecunditatea* i-a fost sugerată de paternitatea lui tîrzie, *Adevărul* de afacerea Dreyfus, dar *Munca* de întreaga lui natură profundă, de toată viaţa lui, de imposibilitatea lui de a concepe altfel raţiunea de a fi a omului. *Dreptatea* — în sfîrşit — n-a putut fi scrisă, dar Dreptatea, după cum arăta Proudhon, e alfa şi omega oricărei filozofii ieşite din popor.

Tocmai din punctul de vedere al muncii ar trebui să clarificăm şi să înţelegem toată opera lui Zola. Jules Lemaître a numit-o o epopee pesimistă a naturii omeneşti. *Pesimism* nu e inexact, în sensul în care cuvîntul *natură* implică, într-adevăr, cum spun filozofii, *datul*. Datul e societatea contemporană a lui Zola, e societatea celui de-al doilea Imperiu şi societatea celei de-a treia Republici, în măsura în care o continuă pe aceea a Imperiului. Dar deasupra acestui dat, Zola a păstrat un ideal, simplu, uşor de mînuit, popular, însuşi idealul lui Sandoz din *Opera*, adevărat alter-ego al autorului, acela pe care-l subliniază titlul şi ultima pagină din *Germinal* ca şi ultima pagină din *Prăpădul*, acela care, de la *Doctorul Pascal* pînă la locul gol (umplut prin actul final al lui Zola) al *Dreptăţii*, răspunde unui optimism social, la ceea ce a fost, în ansamblu, idealul celei de-a treia Republici.

NATURALISMUL EPIC

Se poate spune şi *epopee*. Au existat, de la Champfleury şi Flaubert, două feluri de realism : un realism analitic şi un realism epic. Paginile epice abundă în *Doamna Bovary*, iar *Salammbô* se naşte din nevoia epică a lui Flaubert. Dimpotrivă, nimic epic la frații Goncourt și la Daudet. Zola, în ce-l privește, a cultivat, pe urmele lui Flaubert, naturalismul epic. Stilul lui e firesc epic, epic prin mișcarea oratorică, epic prin locurile comune, prin epitetele prevăzute, prin beția de cuvinte, de explicații, de clarități, epic prin preponderența ansamblurilor, a grupurilor, a ființelor colective, epic prin adoptarea lui de către o anumită parte evoluată a poporului, de către institutor, muncitor, de către cititorul bibliotecilor populare, epic, în sfîrșit, prin absența sau sărăcia valorilor de cultură delicată, a florilor rare ale vieții burgheze.

SERILE DIN MÉDAN

Încă din 1875, cîțiva debutanți — Guy de Maupassant, Henry Céard [2], Huysmans [3], Hennique [4], Alexis [5] — care-l admirau pe Zola, își luaseră obiceiul de a se întruni, mai întîi la el, în strada Saint-Georges, apoi la mese săptămînale în ospătării modeste. După o masă la restaurantul Trappe, la care erau invitați Goncourt și Zola, la 16 aprilie 1877, în anul *Elisei* și al *Cîrciumii*, presa începu să vorbească despre o „școală naturalistă". În 1879, în timpul unei vizite la Médan, unde Zola își cumpărase o casă, Zola, Maupassant, Huysmans, Céard, Hennique și Alexis hotărăsc (ideea îi aparține lui Hennique) să publice o culegere despre războiul din 1870, pentru care fiecare să dea o nuvelă și care se va numi *Serile din Médan*. Culegerea aceasta a apărut în 1880.

Era, la început, un fel de manifest al școlii. Nuvela lui Zola, *Atacul morii*, e serioasă și conformă cu legile povestirilor tip apărare națională. Însă celelalte cinci, acelea ale tinerilor, înclină oarecum spre parodie (primul titlu proiectat era *Invazia comică)* și par să țină de pe acum de ceea ce mai tîrziu se va numi literatură antipatriotică, apoi antimilitaristă. De aici, scandalul.

MAUPASSANT

Pe de altă parte, *Serile* cuprindeau și *Bulgărele de seu*, una dintre capodoperele nuvelei franceze. Maupassant [6] a scris-o cînd nici nu împlinise treizeci de ani și dacă n-o va depăși niciodată e pentru că perfecțiunea nu poate fi depăşită. Vreme de zece ani el va produce, cu o regularitate şi cu o forţă care nu exclud nici la el, ca şi la Zola, o muncă îndărătnică, două sute şaizeci de nuvele şi şapte mari romane.

Nu-i datorează nimic lui Zola care e mai mare decît el cu zece ani. Dar ca fiu al unei prietene din copilărie a lui Flaubert şi compatriot normand al acestuia, este pînă într-atît discipolul şi fiul spiritual al marelui normand, încît poate nu există exemplu literar mai convingător de ceea ce este o filiaţie de genii, deplină, dreaptă, logică, o continuare originală atît de categorică în interiorul aceluiaşi ordin de experienţă umană, al aceluiaşi plan de natură normandă. Numai şcolile de pictură mai cunosc un asemenea fenomen : Van Dyck şi Rubens, Veronese şi Tiţian.

Înainte de toate, el e în literatură maestrul indiscutabil al povestirii, clasicul povestirii, superior lui Mérimée prin soliditatea şi varietatea fiinţelor vii, pe care le modelează într-o pastă de pictor în loc să le evoce trăsăturile ca marele desenator din *Partida de table* ; superior lui Alphonse Daudet nu numai prin bogăţia producţiei, ci şi printr-o artă mai virilă, mai trainică, mai directă.

Superioritatea nuvelistului nu e şi a romancierului. Cele două capodopere ale lui, *Bel-Ami* şi *O viaţă*, adică o viaţă de bărbat şi o viaţă de femeie, îşi păstrează o admirabilă soliditate şi depăşesc evident cadrul romanelor de moravuri pariziene, dar sînt lipsite de *necesitate* — necesitatea aceea indiscutabilă din care au izbucnit romanele lui Flaubert — iar înfăţişarea lor, croiala lor, omenirea lor sînt depăşite, ca şi romanele, atît de diferite, ale fraţilor Goncourt. Maupassant îşi acceptă personajele de roman cu o perfectă uşurinţă, ca şi Zola. Nu e ocupat de ele, ca Flaubert şi Daudet. Nu e decît o tangentă la partea divină a romanului.

Şi are cu claritate simţul deosebirilor dintre cele două genuri. Nu a scris niciodată o nuvelă cu un subiect de roman (ceea ce de altfel se întîmplă rar) şi niciodată un roman cu un subiect de nuvelă (ceea ce li se întîmplă majorităţii romancierilor).

ALŢI „MEDANIENI"

Medanienii mijlocii au cam aceeaşi vîrstă la 1880; 30 de ani, adică toţi cu zece ani mai puţin decît Zola. Maupassant, ca şi Zola însuşi, rămîne deoparte, depăşeşte formulele, iar filiaţia lui din Croisset înseamnă mai mult decît plimbările la Médan. Dimpotrivă, Huysmans, Céard, Hennique şi Alexis alcătuiesc o echipă naturalistă foarte omogenă. Pentru ei, naturalismul constă nu atît în urmărirea unei zugrăviri a realităţii cît în ura faţă de realitate — deci într-o viziune caricaturală, poruncită de un pesimism radical — ca şi în zugrăvirea exclusivă a unor personaje groteşti, mizerabile şi nenorocite, care e izbutită mai ales cînd personajele sînt dubluri ale autorului, cum e cazul la Huysmans. Cartea sfîntă a acestei echipe — şi care apare în revistă, neterminată, chiar în anul *Serilor din Médan*, e *Bouvard şi Pécuchet*.

PARTEA A PATRA

I Generaţia de la 1885

Generaţia de la 1850 dispare spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, înlocuită treptat de generaţia pe care o vom numi aici generaţia de la 1885—1895. Se produce o lichidare şi o înnoire foarte asemănătoare celor dintre 1850 şi 1860, şi care se referă tocmai la valorile şi la achiziţiile dintre 1850 şi 1860, cu alte cuvinte : capii de coloană, cultul ştiinţei, poezia formală şi plastică, realism.

MOARTEA FRUNTAŞILOR

Cei doi capi de coloană, Renan şi Taine, mor, primul în 1892, celălalt în 1893. Taine, într-o stare de pesimism stoic în faţa unei epoci pe care n-o înţelege şi căreia îi prezice soarta cea mai rea. Renan, într-un sfîrşit de viaţă mai destinsă al unei inteligenţe îngăduitoare. Tocmai situaţia lor eminentă de capi recunoscuţi pune pentru toată lumea problema moştenirii lor, sau mai degrabă problema noilor valori, anti-renaniene şi anti-tainiene prin poziţie, care ar fi menite să le succeadă.

CRITICA ŞTIINŢEI

Valorile pe care le-au emis şi le-au impus Renan şi Taine purtau pecetea raţiunii şi a ştiinţei. Or, dacă aceste valori nu sînt precare absolut, de vreme ce le vine mereu rîndul, sînt precare relativ, de vreme ce fac parte dintr-un veşnic dialog uman, în care scepticismul, iraţionalul şi intuitivul ripostează raţiunii, în care religia şi filozofia, aceste experienţe interioare, ripostează ştiinţei, sistem de experienţă exterioară. Se întîmplă de obicei ca, luată în bloc, fiecare generaţie să fie mai mult sau mai puţin delegata unuia dintre glasurile acestui dialog.

Istoria acestui dialog, începînd din 1885, între părinți și copii, ar merita o carte. În același an 1889, care e al uneia dintre *Expozițiile universale* prin care, din unsprezece în unsprezece ani, de la 1855 pînă la 1900, s-ar părea că a fost urmărită sublinierea unei treimi considerabile din fiecare generație, apar — instructivă coincidență — *Viitorul științei, cugetări de la 1848* de Renan, *Eseu despre datele imediate ale conștiinței* de Bergson și *Discipolul* de Paul Bourget.

Viitorul științei nu e o carte nouă decît în librării. Păstrată în manuscris, a fost scrisă de Renan, la Paris, în 1848, adică la aceeași vîrstă la care Bergson, la Clermont, în 1887, își scria teza ce și-a croit drumul pe care-l cunoaștem : la douăzeci și opt de ani. Distanța dintre cele două cărți — patruzeci de ani — e egală cu aceea care desparte *Filozofii francezi* ai lui Taine de cursul cousinian din 1817. Dialogurile dintre generațiile de filozofi sînt astfel articulate în timp o cum le-ar fi articulat Platon în spațiu.

Filozofii francezi erau, de altfel, o carte de atac direct și personal. Nimic asemănător în *Eseu*, ci pur și simplu un *nu* ferm și discret al psihologiei și al filozofiei la adresa sistemului de valori la care le-a supus *Inteligența* lui Taine, cu alte cuvinte la adresa analizei externe și a sintezei ideologice ; ceea ce n-ar avea mare importanță pentru istoricul literar dacă reacția aceasta filozofică n-ar avea rol de indicator sau de simbol al unei mișcări care, pe atunci, se face simțită pretutindeni. La cîteva luni după moartea lui Renan, un articol al lui Brunetière, *După o vizită la Vatican*, declanșează o imensă bătălie în jurul valorii științei, iar sărăcia totală a acestui articol ne arată din plin că agitația creată se datora numai maturității și actualității problemei, la ora la care era pusă, și nicidecum personalității atît de puțin competente care o punea. Berthelot, un soi de coautor, alături de Renan, al *Viitorului științei* (deoarece cartea e procesul-verbal al conversațiilor lor din 1848) coboară, ca un bătrîn gladiator, în arenă, cu același spirit și cu aceleași argumente demodate ale tineretului de la 1848.

Or, Brunetière și Bourget fuseseră camarazi de tinerețe și de gîndire, ca Renan și Berthelot. În 1889, ei se apropie de patruzeci de ani şi nu ţin propriu-zis de generaţia de la 1885. Dar *Discipolul*, acest semn de întrebare din 1889 între religie şi ştiinţă, această carte neliniştită a unui romancier între două generaţii, prea tînăr ca să fie al uneia, prea în vîrstă ca să-i aparţină celeilalte, apare cu atît mai mult, prin acordul ei cu neliniştea epocii ca şi prin succesul ei, ca o carte lămuritoare, ca o carte-cheie a acestei cotituri.

MATERIALISM ŞI IMATERIALISM

Mare generaţie de istorici şi de filozofi, *cei ce aveau douăzeci de ani în 1850* duseseră pînă la perfecţiune, în poezie şi în roman, o literatură de inventariere. Parnasul se îndrepta spre un inventar poetic al trecutului, realismul spre un inventar descriptiv al prezentului. Poezie documentară, roman documentar. Şi aici e vorba de valori practice, trainice, materiale. Nu un materialism filozofic, ci un fel de materialism imanent îi dădea acestei generaţii o temelie destul de echilibrată şi de rezistentă.

Acestui materialism imanent îi urmează, după 1885, un fel de imaterialism imanent. Nu e vorba exclusiv şi nici mai ales de *bergsonism,* care va ajunge cu *Percepţia schimbării* [1] la un imaterialism tot atît de subtil ca acela al lui Berkeley. E vorba de poezie, de ceea ce s-a înălţat din muzică pentru a învălui, a dizolva şi a vaporiza poezia. Reacţia împotriva Parnasului e, pe timpul simbolismului, un cuvînt de ordine tot atît de categoric ca reacţia împotriva romantismului, în 1850.

S-ar putea recunoaşte oare şi în roman o direcţie analogă ? Romanul avea să rămînă, pentru această generaţie, un gen consolidat. Generaţia anterioară pusese problema moştenirii lui Balzac. Pentru generaţia de la 1885, această problemă nu se pune decît în mică măsură sau de loc. Ea renunţă la ambiţia de a avea un Balzac propriu. Ea recunoaşte că, la urma urmelor, Zola nu i-a luat locul, că nuvelele lui Maupassant sînt la periferia romanului, oglindă sfărîmată în care nu-şi recunoaşte imaginea. Bourget şi France sînt romancieri inteligenţi şi aproape toată echipa romancieră de după 1885 va face parte de asemenea din clasa romancierilor inteligenţi (nici Loti, autobiograf şi „jurnalintimist“ n-ar face excepţie). Dar cînd spui despre un romancier că e inteligent, înseamnă și că e mai puțin creator. Imaterialismul imanent acestei generații se traduce, în lumea romanului, printr-o deficiență, printr-o lipsă a acelei materialități brutale, a acelei virilități de catîrgiu cerebral pe care au avut-o deopotrivă Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant și care par mai necesare naturilor de romancier decît celor de filozofi și de poeți.

Aceeași diferență relativă apare și în teatru. Materialitatea proprie teatrului constă nu în virilitatea aceasta creatoare, ci în tehnicile de lucru, cu care generația de la 1850 fusese remarcabil înzestrată și care încep să slăbească după 1890.

PROBLEMA MAEȘTRILOR

Care sînt maeștrii acestei generații de la 1885 ? Vom remarca mai întîi că reacția împotriva lui Renan și lui Taine n-a avut caracterul acela de mișcare totală pe care-l căpătase reacția împotriva romantismului pe întregul front al generației de la 1850. Filozofia Eclesiastului, a bătrînului ironic, dezamăgit și binevoitor, a echilibrului dintre contrarii, care fusese ultima înfățișare a renanismului, nu putea cîtuși de puțin să ispitească tineretul, în nici o epocă, și se înțelege că Renan, considerat drept un „negativist", a fost dus îndărăt, după 1893, de către tinerii „pozitiviști" ai acțiunii, ai datoriei prezente și ai valorilor de energie, pînă la frontierele Republicii bunelor-voințe. În ce-l privește, Taine și-a păstrat mult timp prestigiul operei sale. Dacă *Discipolul* ridică un semn de întrebare în fața lui Taine, *Etapa,* peste 13 ani, îi va aduce un semn de adeziune.

După Taine și Renan, funcția de maeștri a fost îndeplinită de France și de Bourget, care aparțin unei generații intercalate [2], ca și de Bergson și de Barrès, care aparțin generației în mers [3]. France, cînd nu e pur și simplu artist și povestitor, îl transferă pe Renan în mit ; Barrès și Bourget îl mitizează pe Taine ; și n-am fi siliți să-l scoatem prea mult pe Bergson din domeniul filozofic ca să-l vedem răspîndindu-se în influențe literare. Nimic asemănător cu marile figuri ecumenice ale generației de la 1850.

Originalitatea generației de la 1885 în geografia noastră literară i-o dă mai ales drumul ei prăpăstios, foarte diferit de acela pe care îl întîlniseră predecesorii. Generația de la 1820 avusese de străbătut o revoluție politică, pe aceea din 1830; generația de la 1850 fusese oarecum dislocată de războiul de la 1870 : așadar, ambele, de marile evenimente obișnuite ale vieții secolului al XIX-lea, de revoluție și de război. Generația de la 1885 trece prin ceva aparte, care nu e nici revoluție, nici război și care nu seamănă cu nimic din ceea ce i-a precedat sau i-a urmat : afacerea Dreyfus [4]. [...]

VI Disidenții

Numindu-i *epigoni* pe poeții care au douăzeci-treizeci de ani la 1870, am vrut să sugerăm că aceștia erau niște *moștenitori*, că nu aparțineau unei generații creatoare, ci avîntului care întreține focul aprins și deasupra unei semigenerații intermediare. Înnoirea poetică de masă nu se va produce decît la treizeci de ani după generația Tetrarhilor. Dar e anunțată de către aceia pe care i-am putea numi *disidenții de la 1870*, cu alte cuvinte de către o semigenerație promotoare, contemporană cu semigenerația intermediară, decolînd spre viitor, după cum cealaltă aderă la trecut. Ambele încrucișîndu-se în gara poetică a *Parnasului contemporan*[1] în care se agită Mendès[2] și Ricard[3], cu șepcile lor de subșefi.

POEȚII BLESTEMAȚI

Prima culegere a Parnasului cuprindea într-adevăr versuri de Paul Verlaine, născut în 1844, și de Stéphane Mallarmé, născut în 1842, care nu semănau întru totul cu ceilalți. În coșul cu ouă de găină se disting cele două ouă de rață. De altfel, cum și-au scos capul, bobocii de rață au și primit lovituri de cioc. Verlaine nu a mai colaborat la *Parnas*, iar Mallarmé a fost expulzat în urma unui raport foarte disprețuitor al lui Anatole France. Pînă în 1885 dispar amîndoi, Verlaine în vagabondaj, Mallarmé în treburile mărunte ale unui profesor de engleză. La un an și la doi ani după Verlaine se nasc Tristan Corbière (1845) și Lautréamont (1846). Rimbaud, care închide șirul, se naște abia în 1854, dar uluitoarea lui precocitate te face să crezi că natura vrea să recîștige timpul pierdut și să-l așeze, cu sau fără voie, pe acest băiat mare în echipa celor ce au douăzeci și cinci de ani la 1870. Faimosul studiu al lui Verlaine le-a adus tuturor numele de *Poeți blestemați*.

În realitate, e o avangardă care-i va aduce generației poetice de la 1885 serviciul pe care Tetrarhii l-au adus Parnasului. Ca și Tetrarhii, și cu excepția cuplului Verlaine-Rimbaud, ei nu constituie un grup literar. Nu există decît fiecare în parte ; reprezintă un fel de disidență absolută.

VERLAINE

Au trebuit să treacă destui ani de la moartea sa (cum s-a întîmplat și cu Baudelaire) pentru ca Verlaine[4] să fie recunoscut ca unul dintre cei mai mari poeți francezi. N-ar fi putut să fie recunoscut pe vremea Parnasului, care impusese urechii și gustului anumite exigențe de ordin oratoric și o lumină de atelier și care păstra sau readucea oarecum dogma clasică după care versurile nu ar fi frumoase decît ca o proză frumoasă, cu ceva în plus. La care Verlaine a spus un *nu* profund. El a purificat și dematerializat poezia. Dacă Baudelaire și-a despuiat inima psihologic, Verlaine și-a despuiat-o muzical. Nici un limbaj nu e atît de aproape de ceea ce nu poate fi spus, nu e cu atîta prospețime răpit himerei de tăcere și plenitudine. În ciuda inevitabilelor imitații stîngace de școală, e întreg el încă în cutare sonet din *Poeme saturniene :*

J'ai fait souvent ce rêve étrange et pénétrant .[5]

Versul lui are inflexiunea vocilor ce au tăcut sau încă n-au vorbit. Nu seamănă, versul acesta, cu nimic dinaintea lui, cu nimic din ceea ce se va face după el. Orice vers pare aspru pe lîngă această măduvă de soc. Poate era nevoie de un asemenea om fără voință, de un asemenea păcătos dus de valuri, cum a fost el, ca să se poată alcătui o asemenea fulgurație de zăpadă și depune o asemenea materie poetică imponderabilă.

Muzica interioară l-a împins, ca și pe Nerval[6], spre frecventarea poeziei populare. Mai curînd cu poezia populară decît cu un Parnas istoric ar trebui să punem în legătură *Serbările galante* în care, ca și tinerii din *Silvia,* el s-a îmbrăcat în costumul secolului al XVIII-lea și al Comediei Italiene. Culorile, petele purpurii și trandafirii, bronzate și ruginite (în inventarul mobilierului său de tînăr căsătorit aflăm un Monticelli [7]), iată veșmintele din dulapul magic. În ele se va îmbrăca dragostea, peste un an, prin *Cîntecul cel bun.* Recucerire obscură, pe atunci neștiută de nimeni, poate nici chiar de autor, a inimii poetice a Franței ! Dar secolul al XVIII-lea galant, tînăra dragoste, mai înseamnă totuși sprijinirea pe o oarecare materie din care poetul va evada, în 1874, în timpul fugii cu Rimbaud [8], prin *Romanțele fără cuvinte,* cel mai înalt punct al țîșnirii verlainiene. Poezia se dezvăluie și se dizolvă în eter. Am putea spune, după *Romanțe,* cum vom spune după *Iluminări,* că jetul pornit în sus n-a mai coborît niciodată ?

Nu. Căci Verlaine devine un mare poet catolic. Verlaine e, în această ipostază, față de Baudelaire, ceea ce Baudelaire era față de Chateaubriand sau de Lamartine. La romantici — creștinism decorativ, de artist ; la Baudelaire — creștinism jansenist, al unui coborîtor din Racine ; dar, prin Verlaine, apare creștinismul popular al păgînului evanghelizat de Sfîntul Martin și pe care apostolul galilor l-a transmis, prin veacurile credincioase, preotului de țară și duhovnicului de închisoare. Poezia creștină, Verlaine nu și-o vrea și nu și-o simte doar creștină, ci catolică, franceză, clericală, poezia unui biet suflet botezat și convertit, poezie pe care calvinismul și jansenismul ar respinge-o categoric. Un biograf al lui Verlaine, mergînd să se documenteze la preotul care i-a stat la căpătîi în ceasul morții, n-a primit, în afara cuvenitelor banalități, decît acest răspuns : „Era un creștin, domnule". Dacă nu cu aceeași autoritate, cel puțin pe același temei, vom spune : e un poet creștin.

Poezie pură, poezie populară, poezie creștină : prin acești trei pași, făcuți atunci într-o umbră deplină, fără public, Verlaine, plecat din Parnas, se îndreaptă mai departe, pentru a deschide ecluzele poeziei ce vine și care va învălui Parnasul, fără ca, de altfel, să-l înece, adăugîndu-i chiar unele sedimente neprevăzute pe care, poate, le reprezintă poezia lui Mallarmé.

MALLARMÉ

Verlaine neagă arta parnasienilor. Mallarmé[9] o ocoleşte, o transpune sau o transfigurează. Şi el porneşte la cucerirea poeziei pure, dar de data aceasta nu mai e vorba de materie imponderabilă. Mallarmé va privi această poezie pură ca pe inaccesibilul pisc de diamant al unui Parnas pur. Gheţarul lui, printr-un refuz absolut, rupe legăturile cu orice chemare din partea coastei temperate. Dincolo de Parnas, el s-ar raporta mai degrabă la Hugo (singurul poet francez din care se găsesc la Mallarmé fragmente eratice). El mută în conştient şi în dogmatic legea ce călăuzea inconştientul poetic al lui Hugo şi pe care geniul liber al lui Banville o aplicase cu clarviziune : a lăsa cuvintelor iniţiativa.

„A lăsa cuvintelor iniţiativa“ e chiar proclamaţia lui Mallarmé. Înaintaşul romantic, tetrarhul parnasian, simbolistul ermetic îşi joacă cele trei partide pe aceeaşi linie, de-a lungul a trei şcoli[10]. [...]

RIMBAUD

Spre o a treia poziţie extremă, spre o extremă limită s-a îndreptat Rimbaud[11]. Cum efortul acestor disidenţi a constat, pe cît e cu putinţă în necesarele relaţii omeneşti, în a încerca — conştient sau inconştient — o absolută reluare de la început a faptului literar, era firesc ca printre ei un loc să fie ocupat de vîrsta a cărei funcţie e să asigure înnoirea şi să o rupă brusc şi nemilos cu tradiţiile : copilăria. Autorul *Poeţilor de şapte ani*[12] e un poet-copil sau adolescent, a cărui operă e încheiată la optsprezece ani, şi care, la această vîrstă, pare să-şi fi uitat viaţa poetică, aşa cum un somnambul îşi uită, ziua, viaţa nocturnă. E de remarcat că, în celebra *Scrisoare a vizionarului*[13], el îi atribuie poetului tocmai funcţia pe care natura o rezervă generaţiilor noi.

În opera acestui poet adolescent, versurile sînt mai puţin importante decît proza. Poemele în versuri sînt brutale şi grosolane, violent colorate, iar amintirile din Hugo sau din alţii nu lipsesc din ele. Rimbaud nu le sortea tiparului, îşi dădea manuscrisul oricui fără să-i mai pese de el, ceea ce ne-a rămas fiind păstrat de cîţiva prieteni uluiţi, printre care şi Verlaine.

Opera cu adevărat genială a lui Rimbaud e alcătuită din două plachete de poeme în proză, *Iluminările* și *Un anotimp în infern*, aceasta din urmă tipărită — singura dintre operele sale — sub îngrijirea lui Rimbaud care, de altfel, îndată după aceea s-a dezinteresat de ea și a părăsit-o la tipografie ca să plece în lumea largă. Proza electrică și uscată a *Iluminărilor* și-a ocupat locul cuvenit abia după o jumătate de veac; viziuni de pribegie, de drumuri de țară, de cărări bătute cu piciorul, de alcooluri, care ar putea fi socotite o capodoperă a poeziei dacă poezia s-ar măsura (cum se va întîmpla, poate, cîndva) după suma de noutate coerentă pe care o creează. În *Un anotimp în infern*, demn de titlul ei, Rimbaud a zvîrlit pe hîrtie, într-o limbă de foc, nudă, eficientă, confesiunea disperată a unei ființe lipsite de dragoste și de bucurie, ale cărei experiențe furibunde au eșuat: detestare a Europei și a legilor ei de către poetul care a cunoscut-o destul și care se întoarce la starea naturală, la lumina brută. Un astfel de testament interzice orice literatură. Mai tîrziu, Rimbaud avea să fie considerat drept cel ce a ridicat, prin *Iluminări* și prin *Anotimp*, coloanele lui Hercule ale Lumii literare. La urma urmelor, geografia aceasta e adevărată.

CORBIÈRE

Unele versuri intercalate în *Anotimp* și care sînt mai bune decît cele din *Poezii* regăsesc simplitatea cîntecelor populare. Ca și Verlaine, Rimbaud e mișcat de chemarea lor. La fel, bretonul Corbière[14], mort înainte de treizeci de ani, lăsa *Iubirile galbene*, versuri frînte, violente, pline de un *nu*! adresat întregii poezii anterioare și oricărei încadrări, cioplite cu un briceag de marinar, îngrămădeală de primitiv care-și fabrică limba cum poate din așchii ale celei vorbite de civilizați și regăsește, în *Cîntarea spirituală*[15], toată asprimea și cruditatea unor zugrăveli populare.

LAUTRÉAMONT

Verlaine e faunul, Mallarmé, misticul, Rimbaud, copilul, Corbière, primitivul. Lipsea, printre acești disidenți, un autentic disident al rațiunii, un nebun. Și geniul care să slujească drept exponent al acestei nebunii. A fost cazul lui Lautréamont[16]. Deși n-a scris niciodată un vers, Lautréamont i-a adus literaturii, prin *Cîntecele lui Maldoror*, un insolit bagaj de poezie : monolog frenetic în șase cînturi, mișcare oratorică de hulă, proclamare a tot ce fermentează de violență și de violare, de senzualitate și de sexualitate, de piei-roșii și de antediluvian, într-o creatură literară aruncată din lumea australă pe malul neprevăzut al Franței. Idol precolumbian și șarpe de mare, Maldoror i-a dat literaturii franceze ceea ce Anglia a cerut zadarnic de la Loch Ness, monstrul ei. Cu el, ca și cu ceilalți patru, e atinsă o limită a creației literare — hiperbola !

HIPERBOLA

Sub numele de *literatură hiperbolică* am fi putut cuprinde aceste încercări de la 1870 tot atît de bine ca sub acela de literatură disidentă. Tocmai la antipodul Parnasului, care rămînea într-o poziție tehnică și vedea în literatură un fotoliu bun să șadă în el, nu o treaptă de pe care să se avînte, crea un atelier și furniza cadre oneste de poeți mijlocii. Cei cinci poeți, pe vremea Parnasului din 1870, sînt ca Fourier[17] și Cabet[18] în epoca *Juste Milieu*[19]. E o generație a celor de douăzeci de ani căreia încă nu i-a venit timpul, care pur și simplu își spune cuvîntul și-și aduce mărturia profetică înainte de a se scufunda îndărăt în fluxul care a adus-o, și al cărei mesaj, pe atunci prematur, va învia, mai întîi după cincisprezece ani, cu simbolismul, apoi, și mai puternic, la treizeci de ani după acești cincisprezece, cu generația războiului.

VII Simbolismul

NOILE ŞI VECHILE ŞCOLI

Victor Hugo se născuse în anul în care apăruse *Geniul creştinismului*. Iar omul acesta e atît de legat de durata secolului, încît parcă revoluţia poetică a aşteptat, ca să izbucnească, anul morţii sale. „Voi elibera orizontul“ spunea el. Şi l-a eliberat mai ales spre folosul poeţilor născuţi după 1860 care au primit mai tîrziu numele de generaţie simbolistă şi în care trebuie să ne ferim a vedea neapărat o reacţie antiparnasiană şi antinaturalistă. Prin Verlaine şi Mallarmé, maeştrii lor, pe de o parte, prin Hérédia[1] pe de altă parte, îi găsim în legătură cu parnasienii. Şi una din cauzele pentru care data de 1885 are însemnătate e că, numai cu un an înainte, un naturalist al *Serilor de la Médan,* Huysmans, publica *De-a-ndaratelea,* carte ce punea publicul într-o stare de disponibilitate în privinţa noii şcoli poetice şi care a jucat, într-o anumită măsură, un rol pregătitor de *Geniu al simbolismului.*

Nu-ul simbolismului n-a fost prea categoric sau, în orice caz, a fost strigat destul de confuz. Nu pentru că neagă ne e dat să-l definim, ci pentru că aduce ceva nou. Iar el produce trei impulsuri revoluţionare, care au schimbat în Franţa condiţiile vieţii poetice. Prin simbolism şi prin cei cinci disidenţi presimbolişti, o poezie nouă s-a opus nu numai şi nu îndeosebi Parnasului, ci întregii poezii franceze, de la Ronsard pînă la Hugo.

VERSUL LIBER

Prima revoluţie — şi cea mai gravă : libertatea versului. Problema originii versului liber nu e complicată. Vine din poezia populară care, din vremuri imemoriale, nu şi-a impus nici rima, nici numărul de silabe. Primele versuri deliberat libere tipărite au fost, în 1873, cele din *Un anotimp in infern,* după modelul cîntecelor populare. Aceeaşi origine la Laforgue [2]. Dar, alături de acest vers liber spontan, urma curînd să înflorească un vers liber premeditat, cu o tehnică bine calculată, cu o dogmatică adesea arbitrară şi absconsă : pe acest plan, iniţiatorul ar fi Gustave Kahn [3]. Oricum ar fi, revoluţia versului liber a schimbat natura instrumentului pus în mîna celor mai mulţi poeţi francezi, a produs o ruptură între poeţii „versului disciplinat" şi poeţii „verslibrişti".

POEZIA PURA

A doua revoluţie : victoria unei poezii pure, în contact şi în schimb reciproc cu muzica. Simbolismul, contemporan cu plecarea lui Hugo, e contemporan şi cu sosirea lui Wagner [4], care, în cîţiva ani, cucereşte publicul francez ; iar una dintre tinerele reviste ale simbolismului, în 1885, s-a numit *Revue wagnérienne* [5]. Principala ambiţie a simbolismului a fost, după consemnul pe care i l-a dat Mallarmé, de „a-şi lua înapoi bunurile de la muzică". Şi, dacă se poate vorbi pe drept cuvînt de o reacţie antiparnasiană, e mai ales în sensul că duşmanul poetic al simbolismului a fost precizia sub orice formă, adică, la fel ca în muzică, precizia oferită cititorului sau auditoriului, nu precizia tehnică pusă de autor în munca sa, riguroasă în muzică, şi pe care teoreticienii versului liber au împins-o cu plăcere pînă la pedantism. Hérédia, care încearcă să sugereze prin însăşi precizia sonetelor sale, e încă gustat de simbolişti, pe cînd Sully-Prudhomme [6], a cărui poezie are drept ţel ultim precizia şi care s-a străduit să i-o aplice vieţii interioare, e considerat de simbolism drept duşman integral, deopotrivă cu Coppée [7].

REVOLUŢIA

A treia revoluţie : însăşi ideea de revoluţie. Revoluţiile romantică şi parnasiană au ca scop o cucerire şi o organizare, o stare statornică a poeziei, libertate, da, dar libertate într-un cadru dat. Frumoasa nebunie romantică n-a durat nici zece ani, iar Parnasul a fost totdeauna cuminte. Dar simbolismul a obişnuit literatura cu ideea de revoluţie indefinită, cu un blanquism artistic, cu un drept și cu o datorie a tineretului care constau în a răsturna generația precedentă, în a alerga spre un absolut. Dacă poeții s-au împărțit în disciplinați și verslibriști, literatura s-a împărțit în literatură normală și literatură „de avangardă". Avangardismul cronic al poeziei, acel „ce mai e nou?" al publicului „avizat", rolul oficial al tinerilor, înmulțirea școlilor și a manifestelor prin care acești tineri se grăbeau să ocupe extremul promontoriu, să atingă o oră creasta de valuri pe marea mișcătoare, nu reprezintă doar un fapt nou al anului 1885, ci un nou climat al literelor franceze. Revoluția simbolistă, ultima pînă acum, va fi poate și ultima în absolut, pentru că a încorporat motivul revoluției cronice în starea normală a literaturii.

SIMBOLIȘTII ȘI DECADENȚA

S-ar putea ca, pentru o veche literatură, aceasta să fie un semn de decadență. Dar vom observa mai întîi că e vorba de un climat poetic și că poezia, tocmai de la simbolism încoace, rămîne din ce în ce mai puțin domeniul principal al literaturii. Și vom remarca de asemenea că termenul și fenomenul de decadență au fost mai întîi înscrise pe un steag al noii școli și că o revistă a ei s-a chemat *Le Décadent*. Și anume pentru a înlătura această denumire periculoasă și a o readuce la starea ei firească de poreclă, Jean Moréas[8] a găsit cuvîntul *simbolism*.

Avîntul simbolist a durat vreo cincisprezece ani, pînă pe la 1902. E în plină tinerețe creatoare la 1890, cînd apare, în *L'Écho de Paris*, *Ancheta despre evoluția literară*[9], a lui Jules Huret. După 1902, lumea începe să se întrebe ce va veni în locul simbolismului. Unul din reprezentanții săi eminenți, Henri de Régnier[10] era chiar primit în Academie, la 1911. Dar asta nu însemna de loc: „Simbolismul n-a murit". Dimpotrivă.

S-ar putea pune o oarecare ordine în tabloul stufos al poeților din această școală distingîndu-i, puțin artificial, inevitabil, pe militanții, pe aliații, pe reprezentanții, pe moștenitorii și pe angajații simbolismului.

MILITANȚII

Militanții sînt simboliștii din primele ceasuri, care au creat cadrele și au pus problemele școlii. Activitatea lor e legată mai ales de aceea a „micilor reviste“, atît de mari în fond, precum caseta lui Harpagon, prin ceea ce conțineau, și care rămîn o descoperire a simbolismului. Unul din primele locuri trebuie să-l rezervăm redactorilor de la *Vogue* (primul număr a apărut în aprilie 1886) : Jules Laforgue și Gustave Kahn. Laforgue, mort la douăzeci și șapte de ani, ar fi fost, probabil, unul dintre cei mai noi și mai compleți scriitori ai generației sale. Ceea ce a adus esențial în simbolism e alianța dintre deprinderile (sau procedeele) poeziei populare și sensibilitatea contemporană cea mai deschisă și cea mai fină. Să adăugăm și o influență nu prea fericită a lecturilor din Schopenhauer și Hartmann [11]. E demodat, dar și-a păstrat mulți credincioși. Gustave Kahn a fost un poet organizator și tehnician. De asemenea, istoria tehnicii simboliste nu-l poate uita nici pe Stuart Merrill [12], excesiv campion al aliterației, nici pe Robert de Souza [13], fonetician poet. Cea mai uluitoare mașină tehnică a acestei epoci militante a simbolismului e opera lui René Ghil [14] care a aspirat să pună sau mai curînd să instrumenteze, în versuri libere de o duritate școlărească, evoluția lumii și a omenirii. Toți acești militanți au fost extrem de serioși, și dacă o onoare a poeziei constă în asemenea experimentări limită, al căror erou rămîne Mallarmé, ei vor merita să fie scoși din uitare.

ALIAȚII

Influența unei școli se măsoară după aliații sau simpatizanții datorită cărora ea izbutește să-și impună culoarea proprie în coloritul general al unei literaturi. Mulți semisimboliști, plutind între simbolism și Parnas, au făcut pe atunci să pătrundă în versul regulat muzicalitatea imprecisă a noii școli : Ephraïm Mikhaël [15], mai curat parnasian, Louis le Cardonnel [16], păgîn armonios care ajunge pînă la urmă creștin, Albert Samain [17], care a devenit prin calitățile sale medii cel mai citit de marele public dintre poeții generației sale, vibrantul și arzătorul Signoret[18], Quillard[19], Retté și, mai puțin parnasieni și mai interiorizați, Georges Rodenbach[20], migălos poet al Flandrei, Charles Guérin[21], maestru al elegiei și chiar al epistolei.

REPREZENTANȚII

Înțelegem prin reprezentanți oficiali ai simbolismului poeții care, în secolul al XX-lea, după moartea lui Verlaine și a lui Mallarmé, au apărut ca șefi de școală, au fost recunoscuți, ca altădată Gautier sau Vigny, drept veterani ai școlii sau ai mișcării.

Spre 1900 erau curent alăturate numele lui Henri de Régnier și Viélé-Griffin[22], care au contribuit la popularizarea versului liber. Régnier ni se pare personalitatea poetică cea mai completă, cea mai suplă și cea mai variată a mișcării simboliste. Cu un vocabular sărac, cu monotonie în întorsături, cu nepăsare, cu mult întîmplător și cu umpluturi în temele sale, el vrăjește adînc prin muzicalitate continuă, prin darul excepțional de a face substanța verbală elastică, suavă și senzuală. Un oportunism inteligent, fără abdicări și fără concesii, i-a dat posibilitatea să treacă de la un vers grațios, mai degrabă eliberat decît liber, la cele mai frumoase și mai solide forme ale sonetului și ale stanței.

Dacă Régnier a trecut prin versul liber ca un oaspete curtenitor, Viélé-Griffin a locuit în el cu totul, i-a călăuzit și i-a urmat soarta. Mici ode, schițe ușoare ale primăverii din Touraine, confidențe de dragoste, povestiri duioase și potolite, se desfășoară în nuanțe grațioase care, cu trecerea timpului, s-au șters.

MOȘTENIREA LUI MALLARMÉ

De autenticul simbolism trebuie să legăm opera și extraordinara carieră a lui Paul Valéry[23]. După Mallarmé, el a conceput și a profesat poezia ca o suită de identificări, de experiențe, de jocuri ce se cer încercate, de obstacole ce se cer ocolite. Jocuri încercate mai întîi sub anumite influențe: Mallarmé, Leonardo; apoi, după o lungă tăcere, începînd cu *Tînăra Parcă*, într-un mod autonom și original.

În Valéry s-a descoperit un om înzestrat cu o dublă facultate sau cu două manii ce altădată treceau drept contrarii. Două extreme se ating în el. De o parte, harul integral al poeziei pure care e, sub diferite forme, marea descoperire a simbolismului. De altă parte, un particular simț al preciziei, deprinderea de a concepe orice operație a spiritului drept o cucerire a vagului de către precis. Te duce cu gîndul la dublul atelaj al gîndirii bergsoniene, dar și la geniul pictural al lui Leonardo, la geniul necesar al muzicii.

Cînd simțul poeziei și simțul preciziei coexistă într-un singur spirit, ele ar tinde, s-ar părea, să realizeze împreună, în aceeași operă, o poezie precisă. E tocmai cartea pe care a jucat ingeniosul Sully-Prudhomme. Valéry joacă pe cartea opusă. Nu există poezie precisă, există numai poezie pură împinsă pînă la hiperbola ei, și există forma poetică, rigoarea poetică, împinsă pînă la aceeași hiperbolă. Mașina cu aburi e folosită pentru facerea gheții. E alianța dintre o poezie pură și o tehnică pură. Poziție aparent inumană și la care Valéry nu s-ar fi hazardat probabil dacă n-ar fi existat precedentul lui Mallarmé.

În cazul lui Sully-Prudhomme, ca în cazul unui filozof sau al unui prozator, fața de poezie și de mister era fața internă, întoarsă spre poet, stăpînită de poet în taină ; fața de precizie era fața externă, întoarsă spre cititor, dobîndită cu efort pentru comoditatea și plăcerea acestuia : poezia era la început, precizia la sfîrșit. În cazul lui Valéry, dimpotrivă, fața de precizie e fața secretă, aceea care aderă la spiritul și la operația poetului, iar fața de poezie pură, de muzică, de disponibilitate și de sugestie e fața îndreptată spre cititor, fața pe care o simte și de care se bucură cititorul. Poezia lui Sully-Prudhomme seamănă cu o mașină al cărei conducător uman e invizibil. În poezia lui Valéry, mașinăria precisă e dedesubt, frumusețea umană deasupra : e Hadaly din *Eva viitoare*[24].

Și te gîndești, într-adevăr, înaintea versurilor lui Valéry, la acea netedă, elastică și incoruptibilă materie a brațului gol al lui Hadaly. Valéry e dintre aceia fără de care n-ar exista unul dintre cele cinci sau șase promontorii extreme ale versului francez. Ca un matematician, dar nu numai ca un matematician, Valéry a introdus în poezie funcții noi. Școlile nu sînt zadarnice: erau necesare întregul laborator și toate jertfele simbolismului, ca să se ajungă la *Cimitirul marin* și la *Tînăra Parcă*.

Unul dintre locurile comune ale criticii ostile simbolismului constă în a-i reproșa că este o școală de poeți străini. E și acesta un titlu de onoare. Trebuie să remarcăm că, tocmai prin simbolism, Belgia, care nu avusese poeți francezi din vremea ducilor de Burgundia, a fost din nou încorporată în poezia franceză. Charles van Lerberghe [25], Max Elskamp [26], Albert Mockel [27] și-au adus tributul. Liedurile nude, misterioase și muzicale ale lui Maeterlinck [28] au devenit celebre înaintea teatrului său. Și tocmai în cadrele simbolismului, și ca unul dintre cei mai mari reprezentanți ai lui, s-a afirmat poetul Flandrei, Émile Verhaeren [29].

ÎN CADRELE SIMBOLISMULUI

Împreună cu Viélé-Griffin, Verhaeren a fost maestrul autorizat al versului liber. Cele cinci culegeri din *Întreaga Flandră* au ca formă preferată cupletul cu versuri inegale, oratoric, voluntar, sprijinit pe silabe accentuate, după cum cupletul lui Viélé-Griffin e rarefiat prin frecvența *e*-urilor mute. Simbolist atît prin gustul pentru simbol cît și prin practicarea versului liber, eliberîndu-se de simbolism prin romantismul lui elocvent, se eliberează și prin desfășurarea lui marcată și continuă, care nu se mulțumește niciodată cu aluzia și cu sugestia. Acestui poet puternic și prob îi lipsește rezonanța; el îi opune poeziei pure o poezie încărcată de aliaje grele ca și o poezie socială și cetățenească, care nu e dezinteresată. Și-a accentuat culorile, spre deosebire de pastelul lui Viélé-Griffin, care pălea.

Amploarea mișcării simboliste e atît de mare, încît putem cuprinde în ea un ultraparnasian ca Signoret, greiere nebun după muzică printre pinii din Aix — și un poet atît de antiparnasian ca Francis Jammes [30]. Cazul lui Jammes e, în această privință, foarte instructiv. Lamartine mai întîi, apoi Parnasul, propagîndu-și maniera printre miile de poeți din provincie, au creat și au perpetuat pentru multă vreme un stil provincial.

Or, Jammes este un poet provincial a cărui existență n-ar fi fost posibilă sub un regim parnasian și care nu se putea naște decît învăluit și autorizat de climatul simbolist. Acest poet, mai puțin al versului liber cît al versului eliberat și mlădiat, e, fără îndoială, alături de Lamartine și de Mistral, personificarea cea mai originală a provinciei poetice, căreia o fericită respingere a Parisului, o spontaneitate de altfel bine condusă și cu finețe pregătită, o porozitate și o prospețime de ulcior țărănesc, i-au păstrat, într-un colțișor din Béarn, la poalele Pirineilor, precum lui Mistral în centrul Provenței, pantele, clinurile, moravurile, familiaritatea.

PARTEA A CINCEA

I Generaţia de la 1914

GENERAŢIE MUTILATA

Chiar dacă războiul din 1914 n-ar fi avut loc, anul acesta ar fi marcat oricum data unei noi generaţii şi a fi *de douăzeci de ani în 1914* ar fi avut în istoria literară un sens, ca şi a fi fost de *douăzeci de ani în 1820*. De altfel, mai degrabă decît „chiar dacă“ ar fi trebuit să spunem „Cu atît mai mult dacă...“ Războiul le-a putut da celor ce aveau *douăzeci de ani în 1914* importante trăsături pozitive. Dar, mai ales, vai, le-a răpit din fiinţa lor, le-a lăsat în loc un spaţiu gol. Generaţia de la 1914 e, în mare parte, generaţia absentă, mutilată, mai mult chiar decît generaţia celor ce aveau *douăzeci de ani în 1870*. Marele ei om, cu mormîntul sub Arcul de Triumf, e marele scriitor necunoscut.

Dacă şi-ar fi putut juca, cu toate cadrele ei, rolul normal, ea ar fi avut şansa să formeze o echipă foarte frumoasă, comparabilă cu aceea de la 1820. A avea *douăzeci de ani în 1914* corespunde unei cotituri.

SINCRONISME ISTORICE

Vom remarca mai întîi că primii ani ai secolului corespund unei triple evoluţii politice : afacerea Dreyfus, care n-a lăsat Franţa cum a găsit-o ; consolidarea Republicii, după un al treilea asalt neizbutit ; formarea definitivă, după acordul din 1904, a blocurilor de alianţe din care a ieşit războiul european. Din 1898 pînă la 1905 s-a produs cotitura către o nouă lume politică.

Vom înregistra însă cele de mai sus numai pentru a le reaminti şi pentru semnificaţia sincronismelor lor. În materie literară, faptele de ordin politic funcţionează şi influenţează imponderabil. Alte evenimente îl interesează mai direct pe cititorul nostru.

NOUL REGIM ŞCOLAR

Mai întîi, revoluţia şcolară din 1902. A avea *douăzeci de ani în 1914* înseamnă a-ţi fi făcut studiile, a-ţi fi petrecut epoca de formaţie, în primii ani ai secolului al XX-lea. Nouă zecimi din scriitori fac parte din burghezie şi, bursieri sau nu, urmează învăţămîntul secundar. Or, în 1902, învăţămîntul secundar, aşa cum s-a transmis el de la iezuiţi pînă la Universitatea din secolul al XVIII-lea şi de la aceasta pînă la Universitatea din secolul al XIX-lea, îşi schimbă caracterul. Latina şi mai ales greaca sînt mai mult sau mai puţin declasate şi în genere limbile vechi, formaţia umanistă nu mai constituie pecetea necesară şi eminentă a culturii. Democraţia pătrunde din plin în cadrele pedagogice. Expresia de „umanităţi moderne“ cîştigă teren. Termenul de modernism, introdus de fraţii Goncourt pentru a exprima o formă de artă literară, folosit de teologi pentru a indica un fel mai mlădios de înţelegere a evoluţiei dogmelor, ar sluji de data aceasta să exprime ceea ce pătrunde ca antivechi, anticlasic, antitradiţional în educaţia noilor generaţii. Limbile moderne ocupă o parte din locul ocupat pînă atunci de limbile vechi. Tineretul călătoreşte, normalistul mijlociu face ocolul pămîntului, se fac schimburi de copii între ţări şi limbi. Influenţele străine de toate felurile găsesc un drum de acces mai uşor, terenuri mai permeabile.

Această tînără generaţie aventuroasă, care vorbeşte limbi străine, care a devenit sportivă, care a pornit la cucerirea planetei în ultimii ani dinainte de război, e blocată brusc de război. Cînd sînt scoşi din mare, peştii de adînc ajung la suprafaţă cu unele organe explodate din cauza decompresiunii. Într-o asemenea stare de revoluţie interioară a intrat, la cei douăzeci de ani ai ei, şi această generaţie. Prima generaţie ai cărei adolescenţi au fost scutiţi de umanismul tradiţional a fost scutită, în plus, prin tinereţea ei, şi de umanitatea tradiţională.

DECOMPRESIUNEA

Ea a purtat și va purta pînă la capăt pecetea acestei decompresiuni. Revoluțiile eului, care apar în jurul lui 1920, sînt stările unui eu explodat asemeni peștilor de care aminteam. Gide, sau eul subtil ce se opune eurilor crustacee, cu acel Lafcadio[1] care era pregătit încă din 1914 pentru ca tineretul din 1921 să se recunoască într-însul, e încă o tranzacție semi-umanistă. Dar iată-l pe Proust, cu eul schimbător și mobil ; și iată, mai ales, intrarea torențială a lui Freud, pînă acum cu totul ignorat de publicul francez, cu eul subconștient, și chiar intrarea lui Pirandello cu eul acrobatic. Iată, mai ales, ce scoate această generație din ea însăși : o neliniște care îi e proprie, o căutare, o mobilitate de la care se așteaptă totul și care nu ajung nicăieri. Romanul vezicii înotătoare, organ de echilibru, care a plesnit, e *Valiza goală* a lui Drieu la Rochelle[2].

Conștiința exploziei se exprimă, firește, în literatură, prin diverse *isme :* dadaismul, suprarealismul, cu alte cuvinte o conștiință de sfîrșit absolut, de început absolut, de dezordine absolută și de eliberare absolută. Important este, aici, că e vorba totuși, mai ales în ce privește suprarealismul, de mișcări literare, care se exprimă printr-o literatură, în care se află, ca în orice literatură, și o parte bună, și o parte execrabilă, descoperiri autentice și atitudini, în care avorturile și cvasireușitele nu sînt nici mai multe, nici mai puține decît în academism sau în literatura bună pentru francezul mijlociu ; important, pentru că, într-o asemenea ordine (sau dezordine) a prăbușirilor și a începuturilor absolute ce urmează războiului european, încercarea totalitaristă, care, în alte țări, și-a găsit ieșirea în răsturnări politice, în Franța se exprimă sub forme literare. Franța e țara în care există nu numai o stare literară, ci și un stat literar, Republica Literelor, în care literatura joacă în chip firesc, în materie de răsturnări, un rol de abces de fixație (cum a fost cazul sub Ludovic-Filip).

Această generație franceză n-a avut în Europa marea influență literară și intelectuală pe care au exercitat-o cele două dinaintea ei, cea de la 1850 și cea de la 1885. Ea a suferit, fără o suficientă replică franceză, acțiunea noilor ideologii create de către generațiile contemporane ei, din Italia și din Rusia.

REZERVIŞTII ÎN PRIMA LINIE

Din fericire, în literatură, ca şi în agricultură, Franţa poate trăi în condiţiile unei economii cvasiînchise, poate compensa parţial din stocurile ei deficitul unei recolte. Încă din anii războiului, s-ar părea că natura (în măsura în care literatura e o natură) a orientat-o spre o compensaţie de acest gen. Unul dintre cele mai remarcabile fenomene ale războiului a fost, într-adevăr, ivirea bruscă la lumină şi în acţiune a unei echipe de scriitori cvadragenari stocaţi în ceea ce se numea pe atunci „bisericuţe" şi care au apărut în prima linie, au împărtăşit momentul şi soarta activului literar, cum făceau, în acelaşi timp, pe front, rezerviştii de-o vîrstă cu ei. Gide, Proust, Claudel şi Valéry au devenit pe neaşteptate maeştri, şi influenţa lor avea să dureze cincisprezece ani. La care trebuie să-i adăugăm pe Péguy [3], urmat mult mai mult după moarte decît în timpul vieţii — şi azi încă atît de actual —; pe Barrès, care se află la originea noilor naţionalisme; pe Maurras şi pe Georges Sorel [4], care au fost un fel de părinţi spirituali ai mişcărilor totalitare; pe Benda [5]; care trecuse de cincizeci de ani cînd l-a scos din umbră poziţia lui originală în problema clericilor. E, în mare, în foarte mare, ceea ce se întîmplase la proporţii mult mai mici pe vremea cînd *Obermann* îşi găsise un public şi o influenţă abia după treizeci de ani de la apariţie şi dăduse naştere *Voluptăţii*.

TEHNICA

Revelaţiile şi revoluţiile proprii acestei generaţii sînt mai ales de ordin tehnic: ele încă nu şi-au demonstrat pînă acum toate consecinţele literare pe care le implicau, cum s-a întîmplat, de altfel, şi cu tehnicile generaţiilor precedente.

Cînd ne gîndim la marile invenţii care au marcat secolul al XIX-lea, care au creat modul de viaţă al capitalismului şi al marii industrii, remarcăm că, oricît de mult au lărgit cîmpul omului, ele nu au sporit sensibil perspectiva şi exercitarea curentă a simţurilor sale. Spunem *curentă*, pentru că întrebuinţarea instrumentelor de laborator şi de observator, care modifică şi lărgesc infinit cuprinderea simţurilor, e specializată pe profesii. În mijlocul torentului de invenţii care transformau omenirea, scriitorii continuaseră să studieze și să explice omul în mod tradițional. Să observăm că nici una dintre marile invenții ale secolului al XIX-lea nu și-a pus pecetea pe o operă literară în felul în care și-o puseseră, de pildă, revoluția economică pe *Comedia umană*, teoriile socialiste pe George Sand, mișcările de stradă pe Lamartine și pe Hugo, evoluția burgheziei pe Flaubert, fiziologia de manual pe Zola, bibliotecile pe parnasieni și pe France, muzica pe simbolism. Dar cînd Balzac se preocupă de calea ferată este pentru că vrea să scrie, cît mai e timp, romanul diligențelor (vezi începutul din *Un debut în viață)*. Flaubert avea 25 de ani cînd drumul de fier dintre Rouen și Paris a schimbat viața celor din Rouen, începînd cu a lui însuși ; dar drumul de fier e absent din romanele sale, în care oamenii călătoresc numai cu diligența sau cu vaporul. Și, la urma urmelor, adevărul e că, pentru cei ce o folosesc, calea ferată nu apare decît ca un șir de diligențe mari și rapide. Oricum, literatura a trecut prin revoluțiile tehnice fără a-i păsa de alte tehnici în afară de ale sale.

Invențiile secolului al XX-lea se deosebesc de cele din secolul al XIX-lea. Primele îi dădeau omului noi mijloace mecanice, celelalte îi dau noi mijloace senzoriale. Primele au transformat planeta, societatea, producția, consumația. Celelalte au transformat forțele corpului omenesc.

Între tehnicile secolului al XIX-lea și cele ale secolului al XX-lea sînt aceleași deosebiri ca între calea ferată și automobil, sau, mai curînd, între cele două sisteme de forță motrice care stau la baza uneia și a celuilalt : mașina cu aburi și motorul cu explozie. Dacă drumul de fier i-a dat spiritului noi deprinderi, automobilul, pătruns în viața de toate zilele o dată cu generația lui 1914, i-a dat corpului noi reflexe. Calea ferată ține de ordinea mașinii, dar automobilul îi urmează bicicletei în ordinea uneltelor. Calea ferată e un mijloc de transport, automobilul e sau devine un instrument sportiv. Și automobilul joacă aici doar rolul unui punct de pornire și aproape al unui simbol elementar repede depășit. Și mai mult, aviația îi dă o nouă forță corpului omenesc, cinematograful — ochiului, radiofonia — urechii.

Și e de la sine înțeles că asemenea modificări fizice îi privesc îndeosebi pe indivizii tineri, adică pe aceia care nu au de ce să se dezvețe și se găsesc pe aceeași treaptă cu noile mijloace, se nasc în același timp cu uneltele pe care părinții lor au trebuit să le inventeze.

Această revoluție a utilajului, implicînd o modificare și o extindere a forțelor corporale, a pus două probleme : aceea a literaturii sportive și aceea a raporturilor dintre literatură și cinema.

LITERATURĂ ȘI SPORT

După cum generația de la 1850 era generația apelului la știință, aceea a lui 1914 a fost, prin unele laturi ale ei, generația apelului la trup. A existat, în jurul lui 1924, un întreg tineret (Montherlant[6], Prévost[7], Braga[8]) care încerca să încorporeze sportul literaturii și să creeze un fel de lirism al jocurilor și al mișcărilor trupului. Asta a durat puțin. Dar trebuie să privim mai departe, să considerăm nu atît realizarea literară cît atmosfera literară. Și e un fapt incontestabil că trupul a ocupat un loc mult mai mare în literatura generației de la 1914 decît în literatura generațiilor din secolul al XIX-lea și că el a dat la o parte, într-o măsură, complicațiile sentimentale. Dacă realmente culmea artei ar consta, cum spunea Cellini, în a face un bărbat și o femeie goi, s-ar putea spune că generația aceasta a ajuns rapid și cu mare îndemînare pe culme. Pe de altă parte, familiaritatea dintre om și mecanisme, viteza vieții moderne sau mai bine zis vitezele ei de toate felurile, au pătruns în stil. Nu se poate spune că ele și-au descalificat contrariile, de vreme ce migăloasele introspecții ale lui Proust și-au găsit publicul din 1924 tot atît de atent cum îl făceau mecanismele eliptice fabricate de Morand[9], și de vreme ce mersul romanului-fluviu seamănă mai mult cu al unui șlep decît cu al unui hidroavion. Literatura e alcătuită din asemenea coexistențe dintre un ieri, un azi, un mîine : să nu uităm, de altfel, că romanul lui Proust face parte din rezervele generației anterioare, că norocul lui e că a fost scris de un om închis într-o cameră, și că experiența romanului-fluviu pînă la urmă dezamăgește.

LITERATURA ȘI CINEMA

În ce privește problema raporturilor dintre literatură și cinema, firește că generația aceasta e cea dintîi care să și-o fi pus; dar n-a rezolvat-o. E evidentă influența filmului, a dinamicii imaginilor sale, asupra romancierilor și a ziariștilor. Ca și asupra teatrului. Mallarmé mergînd la concert voia să-i ia înapoi muzicii bunurile poetului. Tot așa vedem cum teatrul caută și el să-și ia înapoi bunurile de la primejdiosul și puternicul lui rival, încorporîndu-și ritmurile lui, bizuindu-se pe promptitudinea în reacții pe care publicul și-a dobîndit-o la cinema. Dar acestei utilizări indirecte nu-i corespunde în nici un fel o utilizare directă, adică o încorporare a filmului în literatură. Filmul vorbitor îi rămîne la fel de străin, chiar mai străin decît filmul mut. Și radiofonia la fel.

CRIZA DURATEI

Inegale în importanță, fenomene ca declinul umanismului, masacrarea tinerelor elite, necesitatea trăirii din stocuri, revoluțiile utilajului și ale simțurilor omenești, au colaborat cu un sentiment general și profund de instabilitate ca să-i răpească acestei generații mijloacele normale de a dura. Ele i-au dezechilibrat timpul. După cum tratatul de la Versailles a pus problema popoarelor fără spațiu, la fel se pune și problema generațiilor fără durată sau, mai puțin brutal, a generațiilor care trec printr-o criză a duratei.

Durata socială e o memorie și o deprindere. Toate memoriile și toate deprinderile au fost zguduite. Pe de o parte, ruptura cu perioada antebelică, pe de altă parte, absoluta nesiguranță a zilei de mîine par, ca să folosim un termen juridic, să dea viața, și mai ales viața literară, în uz provizoriu.

CELE TREI MOMENTE DE DUPĂ 1914

Am arătat că după circa cincisprezece ani toate generațiile literare de la 1789 încoace au trecut printr-o criză, care le-ar împărți oarecum în două semigenerații. Dar asemenea rupturi n-au fost niciodată atît de adînci ca după 1914; data mediană, 1930, are evident, ca și 1902—1870—1843—1802 pentru generațiile precedente, o importanță capitală. Deocamdată, ținînd seama de drumul pe care-l mai are de străbătut generația celor ce au *douăzeci de ani în 1914*, și cum sîntem siliți să-i încheiem bilanțul în 1935, putem spune că primii douăzeci de ani ai ei s-au împărțit în trei : războiul și perioada postbelică, pînă pe la 1923 ; inflația literară pînă la 1930 ; deflația literară de după 1930 ; cu alte cuvinte, apărarea, expansiunea, criza Republicii Literelor.

În prima perioadă, Republica Literelor, ca și cealaltă, și în toate sensurile cuvîntului, se apără. Se apără în sensul că-și depășește criza și chiar că prosperă, dar, cum am spus, trăind din rezerve. Se citește mai mult ceea ce e gata produs decît ceea ce se produce. Scriitori din generația precedentă beneficiază de schimbarea opticii. Literatura de război, improvizată de combatanți, și mai ales de ceilalți, dezamăgește. Lumea caută curînd evaziunea din război și, cum spun filozofii, transcenderea lui. Dar spiritele lucrează intens, plugul Bellonei răstoarnă brazde adînci pentru semințele de la care se așteaptă atît de mult. Poate degeaba : într-adevăr, selecția literară nu va fi o selecție de calitate, o selecție spirituală, prin care cei mai buni scriitori să-i împingă în umbră pe scriitorii mediocri ; ci o selecție mecanică, pe planul cantității, o selecție corporală, lăsată la întîmplarea bătăliilor, a reformelor, a ambuscadelor.

Curînd începe perioada inflației. Ca și restul lumii, ca și celelalte republici, Republica Literelor trăiește din rezervele generațiilor precedente, din hîrtie-monedă, din reclamă, convenție, facilitate și din convingerea că facilitatea va dura. Cînd va veni timpul să fie scrise, memoriile despre această epocă se vor putea numi *Scene din viața facilă*. Anii douăzeci ai secolului al XX-lea vor apărea ca un fel de vară a fetelor bătrîne pentru societatea capitalistă din Occident. După exemplul crizei francului, zăgăzuită de Poincaré, crizele denunțate ici-colo sînt depășite de îndată ce izbucnesc. Toată această literatură fragilă, ce s-a înmulțit ca ciupercile după ploaie, apoi a fost într-un timp atît de scurt înghițită și uitată, va fi, poate, cîndva, despuiată cu folos. Anii douăzeci își vor avea, poate, îndrăgostiții lor — și nu numai printre cei ce vor jindui în amintirea lor propria lor vîrstă de treizeci de ani. Anii aceștia au fost comparați cu anii Directoratului. Dar e vorba de un Directorat cu literatură.

Soarta lor în istoria literară va atîrna de ceea ce le va fi urmat. Și, din nefericire, acest Directorat n-a fost urmat de un Consulat. Începînd din 1930, deflația literară urmează celorlalte deflații și, ca și celelalte, ea înseamnă o restrîngere. Pesimiștii vorbesc de o mare penitență literară. Oare va dura ?

Literatura poate fi perfect prinsă în ciclul anilor sterpi în care am intrat sau, mai degrabă, ne-am întors. Mobilizarea rezerviștilor, atît de rodnică ieri, va avea din ce în ce mai puțin ecou. Aici intervine și o necesitate demografică. Generația care o va înlocui pe cea de față e generația adolescenților pe care cei ce aveau douăzeci de ani în 1914, adică părinții lor, îi trimit azi la școală și la colegiu, generație din care o parte a fost suprimată acum douăzeci de ani, înainte de a se fi născut, adică o dată cu părinții ei virtuali. Birourile de recrutare literară sînt la fel de îndreptățite să se ocupe de această situație ca și birourile de recrutare militară.

De oriunde am aborda situația literară a generației care încă nu și-a încheiat traseul, ne-am afla sub o formă sau alta în fața crizei duratei. A unei durate ce era legată de un minim de umanism, fie și numai de limbaj comun și de substanță tradițională. A duratei care păstrează, ca o conștiință, și care ar putea sluji drept amortizor pentru începuturile absolute. A duratei vii care înseamnă solidaritate cu trecutul și încredere în viitor. A duratei cu care, și mai radical decît noi, tineretul altor mari națiuni a rupt înțelegerea. Ziarul și filmul, care tind să înlăture literatura propriu-zisă, cartea, implică o forță de uitare întocmai după cum literatura clasică implica o forță de memorare. Dar cel puțin printr-un punct, în orice caz printr-un punct, printr-un punct care ne ocrotește speranța și viitorul, literatura își păstrează legătura cu durata vie, obișnuită, conștientă, umană, veșnică : acela că e imprevizibilă.

II Ideile

ÎN CAUTAREA IDEILOR-MATRICE

Producția de idei-matrice, sub formă elocventă și literară, este, de la Descartes și Port-Royal, funcția centrală a literaturii franceze. Ea îi dă cadrele, îi conturează relieful, i se oferă mai întîi, pentru a-i sluji apoi drept mărturie. Și mai ales sub raportul acestei producții de idei-matrice, generația în curs de maturizare, născută între 1885 și 1905, e mai mult sau mai puțin deficitară.

Generația precedentă îi procurase Franței și Europei, prin Bergson, ideea-matrice a unei filozofii dinamice ; prin Barrès și Maurras, ideea-matrice a naționalismului. Aceste idei-matrice au avut mai puțină strălucire literară, dar mai multă înrîurire exterioară decît acelea pe care le-au întruchipat, în cursul generației precedente, numele lui Taine și Renan. După război, s-a produs împotriva lor o reacție, inevitabilă în toate epocile de legătură. Astfel, lumea s-a făcut că vede în Bergson doar un filozof al intuiției pure, în bună măsură ca să facă mai lesnicios și mai necesar tabloul care cerea jocul antagonist : acela al unei reacții intelectualiste. Cum ai putea îmbrățișa o cauză mai frumoasă decît aceea a inteligenței ! Biserica, cu un puternic sprijin laic, favoriza pe atunci o renaștere a tomismului [1]. Exista o moștenire de preluat, ca aceea a scientismului din anii de după Taine și Berthelot. Descoperirile și ipotezele științifice noi erau coapte pentru a provoca apariția acestei filozofii de asemenea noi care, de la Descartes încoace, n-a lipsit niciodată în astfel de cazuri. În sfîrșit, niciodată nu s-a întors lumea cu atîta respect și speranță spre intelectuali, spre marii profesori, așteptînd de la ei orientare și lumină. Dar ideile-matrice n-au venit.

În lumea inteligenței, perioada postbelică a produs, cum era firesc, un avînt al reacției antinaționaliste. Pe de o parte, o reacție negatoare : gîndul că naționalismele, care provocaseră războiul, trebuiau să fie nimicite, pentru cauza păcii. Pe de altă parte, o reacție constructivă : exista o Europă de făurit, o cultură internațională de întemeiat. Caleașca aceasta a dus lipsă nu de muște care să se țină după ea, ci de surugiu — și s-a împotmolit în drum ; pînă în 1936, ideile-matrice, în Europa, au rămas idei naționaliste sau idei de clasă. Ele și-au găsit expresia politică în Italia, Germania și Rusia. Nu și-au găsit acolo și expresia filozofică și literară. Carența marii literaturi de idei e azi un fapt european.

CARENȚELE

În cursul unei generații, literatura de idei comportă totdeauna o rămînere în urmă față de literatura poetică și imaginativă. Gînditorul intră în acțiune și începe să influențeze la o vîrstă mai înaintată decît poetul și romancierul : să spunem, aproximativ, la o distanță de vreo zece ani. Dar această normală rămînere în urmă nu poate fi comparată, aici, cu marele decalaj de la o generație la alta, care face ca generația de la 1914 să nu-și poată scoate din ea însăși marii ei producători de idei și să trăiască aproape în întregime din rezervele generației precedente. Raportarea la Barrès, la Bergson, la Péguy, chiar la Georges Sorel rămîne curentă. Singura carte de idei care a constituit, de la război încoace, un vehicul literar și o influență, e *Trădarea clericilor* a lui Benda, care e de fapt contemporanul lui Barrès și al lui Maurras și care a readus în discuție, în 1925, exact pozițiile din vremea afacerii Dreyfus. Ce e drept, problema tratată de el, problema puterii spirituale, a rămas, de peste o sută de ani, problema centrală a literaturii de idei din Franța.

Ceea ce nu înseamnă de altfel că opinia publică și, mai ales, generația de la 1914, tineretul neliniștit de după război, s-au dezinteresat de idei. Cîtuși de puțin ! Dar mai întîi, nu trebuie să uităm că elita lor, capii lor firești, au rămas pe cîmpurile de luptă, că înfrîngerea de la Charleroi ne-a putut costa un Bergson și rezistența de la Verdun un Barrès. Ulterior, ea s-a aflat, în Franța, în fața unui mănunchi de fapte, de idei, de probleme care par să-i înfățișeze inteligenței o realitate de negîndit, realitatea a ceea ce nu poate fi gîndit. Felul în care regimurile totalitare ale vecinilor noştri[2] au tăiat nodul gordian e un act disperat, în faţa căruia Republica Literelor încearcă aceeaşi repulsie ca şi Republica pur şi simplu. În sfîrşit, problema independenţei scriitorului a devenit, după război, deosebit de delicată.

Literatura de idei-matrice e piscul unui masiv pe ale cărui pante, la niveluri diferite, găsim istoria, eseul, critica, ziaristica.

ISTORIA

În istorie, două lacune care, şi aici, se referă la fruntaşi.

În primul rînd, n-am mai văzut apărînd o mare istorie de sinteză şi de consideraţii, care să fie opera unei vieţi întregi şi să reprezinte o carieră literară şi academică, istoria unor Sorel, La Gorce[3], Jullian[4]. În al doilea rînd, istoria universitară şi-a recrutat mai greu batalioanele de lucrători şi marii ingineri care să-i asigure munca normală şi rodnică. Mai mult decît în opere originale, cea mai bună parte a strădaniei sale a trecut în opere colective, în marile manuale a căror producţie de după război a cunoscut o mare prosperitate. Munca în echipă, uneori cu orientări propagandistice, nu e totdeauna prielnică originalităţii şi independenţei.

Revoluţia ce s-a produs în moravurile literare, preferinţa arătată de public povestirilor istorice au produs o imensă cerere de librărie la care cei mai cunoscuţi romancieri, şi mai ales ceilalţi, au răspuns cu promptitudine. O asemenea maree nu se retrage decît cu încetul. Ea se caracterizează, de altfel, prin exagerarea şi dezechilibrul unei mişcări, în sine interesante şi normale, adică a gustului pentru biografie, care s-a răsfrînt mai ales asupra oamenilor politici şi a scriitorilor din secolul al XIX-lea. Chateaubriandişti, lamartinieni, hugolieni, balzacieni, beylişti, nervalieni, flaubertişti, gautierişti, huysmansieni, verlainieni, mîine fără îndoială barrèsieni, proustieni, gidieni, valéryeni alcătuiesc grupuri simpatice, care produc o întreagă literatură delicată, cu sugestii de lumini noi şi cu o elegantă erudiţie.

Această preferinţă nu se va îndrepta spre biografiile de colecţie, mai mult sau mai puţin romanţate, ce au curs cu sutele, au dat două sau trei opere originale, îndărătul cărora au trecut celelalte, şi au bîntuit mai ales între 1924 şi 1930...[5] [...]

CRITICA: ESEURI ŞI OBSERVAŢII

Eseul a avut mare succes după război. El a fost favorizat de moda nemaipomenită (nu atît la public cît la editori) a colecţiilor în care scriitorii erau poftiţi să *compună*, ca nişte liceeni, pe teme ciudate; ei se descurcau adeseori şi, de bine, de rău, îşi transmiteau, cum s-ar spune, mesajul.

Trebuie să-i facem un loc aparte ciudatului Charles du Bos[6], care şi-a dat eseurilor titlul, extrem de just, de *Aproximaţii;* într-adevăr, el pare într-o perpetuă apropiere de scriitorii pe care-i iubeşte, dar a căror urmărire nu o încheie niciodată. Dintre aceste portrete în formare, principalul e, fireşte, al lui însuşi, astfel încît criticile lui Du Bos se învîrtesc în jurul unui enorm jurnal intim precum planetele în jurul soarelui.

Am vedea tipuri remarcabile ale criticii „curioşilor“ în Henry Bidou[7] şi Edmond Jaloux[8]. Curiozitatea lui Henry Bidou e ecumenică, iar critica literară nu reprezintă decît o provincie a ei. Şi nu cea preferată. E un om care a citit toate cărţile şi a văzut toate piesele; şi se cunoaşte că nu le descoperă de loc cu prospeţimea şi cu pasiunea unui neofit. Nimeni nu ştie atît de bine ca el să prezinte o carte, să-şi spună părerea lucid şi fără patimă şi, mai ales cînd e vorba de un roman, să ne dea o analiză exactă şi completă.

În sensul obişnuit al cuvîntului, curiosul, adulmecătorul cărţilor noi va fi Edmond Jaloux. Cartea pe care şi-a intitulat-o *În ţara romanului* priveşte romanul englez. Dar ar putea constitui firma întregii sale critici. După cum a scris cîndva *Prietenul fetelor*, va scrie fără îndoială, la un moment dat, *Prietenul romanelor*. Le iubeşte cu o curiozitate ingenioasă şi neobosită şi descoperă, prin ele, ţinuturi şi suflete.

Autorul paginilor de față a reprezentat, la *N.R.F.*, o formă de critică lipsită, evident, și de calitățile și de cusururile impersonalității, dar care pare îndreptată mai mult spre opere decît spre persoane și căreia i s-ar potrivi poate observația pe care Gide a făcut-o fără îndoială la adresa altuia: „X e inteligent, dar dă impresia că mai curînd și-a găsit undeva ideile decît și le-a scos din capul lui". Să spunem totuși, ca Diderot, că s-a ținut pe stradă după asemenea frumuseți. Logicianul Benda a condamnat în el un debussyst intelectual. Dar să nu mai aruncăm cu pietre în grădina lui, ca nu cumva să alungăm cititorul care se plimbă în ea și pe care ține să și-l păstreze.

Critica „de observație" ar alcătui o varietate a criticii eseistice. Să numim „observație" sau pur și simplu „cuvinte despre" eseul sentențios și scurt, iar acești termeni aparțin unor critici de idei și de moravuri mai mult decît de litere: Suarès [9] și Alain [10]. Cel dintîi și-a intitulat *Observații* caietele sale periodice; celălalt, cuvîntărețul normand, a apărut încărcat de *Propos (Cuvinte despre)* [11], precum merii săi de mere; amîndoi și-au găsit denumirile ce i se potrivesc genului lor. Suarès e un original maestru al portretului literar, pe care-l realizează prin tușe și prin observații colorate. Alain nu atinge decît incidental, dar intens, critica literară în „Cuvintele" sale. Iar acel „observ că" al lui poate fi reținut ca un tic ce trădează un scriitor. Critica lui Pierre Lièvre, alcătuită din rare poante juste și fine, foarte sigură de ea însăși, intră la aceeași rubrică. Ca și aceea a lui Denis Saurat [12] de la *Marsyas*.

REVISTELE

Micile reviste autonome sînt de altfel mediul preferat pentru o critică extrem de independentă și făcută numai din observații, din lovituri seci de baghetă indicatoare sau biciuitoare. Aici, mai curînd decît în *Revues des Deux-Mondes*, își face amatorul de critică descoperirile, repereazä urmele, cărările pe care se duce după fragi sau după melci.

Am mai întîlnit în drumul nostru critica de susținere, fără de care nu poate exista o școală: aceea pe care naturalismul i-a cerut-o zadarnic lui Taine și pe care urmașul lui, populismul, și-a găsit-o în Thérive[13]. Sub numele de critică a poeților, Duhamel a făcut, înainte de război, la *Mercure de France*, o critică de susținere a poeților unanimiști. Școala fantezistă și-a găsit una, prețioasă, în fermecătorul *Divan*. Critica de susținere a poeților neoclasiciști, a scriitorilor conservatori și a lui Pierre Benoît[14] a fost condusă cu mînă de maestru de către *Action Française* și *Revue Universelle*.

La Nouvelle Revue Française i-a adus criticii temperamente foarte diferite. Benjamin Crémieux, în al său *XXe Siècle*, și în numeroasele lui articole, practică o critică obiectivă care pătrunde operele lucid, cu un minim de părtinire, și discerne judicios curentele literaturii contemporane. Dar cred că mai ales două ar fi trăsăturile dominante ale acestui grup critic.

Mai întîi, locul deosebit pe care-l ocupă în cadrul lui criticii filozofi. S-ar părea că formația filozofică a jucat aici o parte a rolului pe care-l îndeplinea, în critica de la 1900, formația literară. Jacques Rivière era de formație filozofică; iar autorul *Bergsonismului*[15] a introdus în critică puncte de vedere ale profesorului său. Astăzi, cu temperamente diverse, Gabriel Marcel, Ramon Fernandez, Jean Prévost, Jean Paulhan reprezintă în critica din strada Beaune[16] forme diverse ale culturii filozofice. Ei au abordat din interior conflictul dintre rațiune și intuiție, care, după război, s-a revărsat din filozofie în critică, cum a demonstrat-o bătălia din jurul poeziei pure. În al doilea rînd, e surprinzător cît de eseistică e critica de la *N.R.F.* Se știe, de altfel, că șeful ei, André Gide, e din familia lui Montaigne.

Grupul criticii de la *Europe* care, în opoziție cu *N.R.F.*, are o foarte accentuată poziție politică, e socialist și internaționalist. Jean-Richard Bloch[17] și Jean Guéhenno[18] se ocupă mai mult de critica socială decît de critica literară. Dar chiar prin aceasta, autorul cărții *Carnaval mort*[19] și cel al lui *Caliban vorbește*[20] aduc o importantă contribuție la critica ideilor. Ar urma apoi grupul materialist marxist, format mai ales din filozofi (Morhange[21], Politzer[22], Gutermann[23] și, mai recent, Nizan[24]) care, în cele două reviste ale sale, *Philoso-*

phies și *Esprit*, începuse, în spiritul comunismului, o reconsiderare a valorilor literare burgheze, bazată pe materialismul istoric, după cum s-au bazat *Eseurile de psihologie contemporană* pe filozofia lui Taine sau Maritain și Massis pe tomism.

ZIARISTICA

Eseul care, la urma urmelor, nu e decît un articol mai lung, a fost de altfel foarte curînd deviat și captat de ziaristică.

Ziaristica politică n-ar putea fi înfățișată aici decît ca un lung șir de nume efemere. Mai curînd intră în cadrele literaturii critica moravurilor și a actualității. Vechea cronică, concurată de cronica scurtă și de reportaj, își regăsește mai puțin ca oricînd, cu toate solicitările, vechea strălucire. Produsul cel mai original al ziaristicii de moravuri rămîne ceea ce am putea numi „articolul-corn" pe care îl consumă cititorul în fiecare dimineață: cornurile Vautel, chiflele La Fouchardière, franzeluțele Audiat [25].

Critica literară din ziare ne oferă, firește, o recoltă mai substanțială. Ea e o parte necesară a curentului literaturii. Și uneori este consiliera acesteia; în orice caz, secretara și arhivista ei.

Perioada normalistă, inaugurată de către generația de la 1850 — și de mare strălucire —, a luat sfîrșit în preajma lui 1914. Nu că normaliștii și profesorii n-ar mai face față onorabil în ziaristică, dar ei nu mai reprezintă aici nimic din tradiția și considerația de altădată. Sînt în rînd cu ceilalți ziariști. Numai profesia de ziarist, necesitățile ziaristicii dau tonul și orientarea criticii din ziare.

Într-o privință, a avut de pierdut. A rămas aproape complet lipsită de ceea ce constituia podoaba criticii umaniste, adică de raportarea la clasici, de solidaritatea cu filiația literară franceză. O funcție și o tribună ca acelea ale lui Sainte-Beuve, menținute de Taine, Scherer, Montégut [26], Brunetière, Lemaître, Faguet, au devenit aproape cu neputință și, dacă ar fi să-i credem pe directorii de ziare, nici nu și-ar mai găsi decît un public instabil și în descreștere. Critica actuală și-a păstrat mult mai bine, din moștenirea lui Taine, Scherer, Montégut, contactul cu literaturile străine, în special cu cea engleză, urmărită cu atenție și discernămînt. Constrînsă să jertfească din ce în ce mai mult informației, actualității, dărilor de seamă, ea aduce nu atît sentințe și judecăți cît calități de moralist și de psiholog. Calitățile și cusururile ei sînt determinate de faptul că a ajuns o provincie a ziaristicii și că nu mai e cîtuși de puțin o dependință a catedrei.

Critica dramatică, într-o situație și mai grea, e găzduită sub aceeași firmă. Ea nu-și poate păstra demnitatea și nu se poate impune decît prin foiletonul săptămînal, care permite reflecția și alegerea. Exigențele informației ziaristice au redus la trei-patru numărul criticilor dramatici care mai au la dispoziție acest subsol tradițional, și la și mai puțin numărul acelora ce-și mai păstrează voința de a apăra, acolo, literatura.

IV Poezia

Sensul mișcării poetice rămîne, oarecum, pentru generația de la 1914, acela care fusese și pentru generația de la 1885 ; despărțire din ce în ce mai radicală, din ce în ce mai extremistă, între poezie și discurs. E, aici, pentru jumătatea de veac ce ne desparte de 1885, o ascensiune de neînvins care opune această perioadă a poeziei franceze întregului curs anterior, din secolul al XVI-lea pînă la ea.

POEZIE ȘI DISCURS

Poezia aliată discursului ține atît de mult de tradiția seculară franceză, încît poate supraviețui, aproape indefinit, pe o linie de evoluție paralelă sau pe un drum lăturalnic. Chiar în 1914 totul se petrecea ca și cum problema discursului în poezie încă ar mai fi intrat în discuție. Poezia elocventă își dădea ultima bătălie. Își avea muza, pe Anne de Noailles [1] — ultima și chiar ultimul dintre romantici ; o dată cu ea, ca și cu Jaurès, cu care i-ar fi plăcut să fie asemuită, ne-au părăsit marile locuri comune ale secolului al XIX-lea. Poezia oratorică afișa pe alocuri nume de școli : umanismul lui Fernand Gregh [2], integralismul lui Adolphe Lacuzon [3], paroxismul lui Nicolas Beauduin [4]. Și nimic nu ne-ar împiedica, formal, să reunim, sub numele de meridionalism, poezia sonoră, declarativă și oratorică — Sudul e elocinte — a lui Léo Larguier [5], Joachim Gasquet [6], a numeroșilor poeți din Aix și din Toulouse.

Mai instructiv e cazul unanimismului, adică al grupului de poeți de la l'Abbaye („ai Mînăstirii“) [7], care au treizeci de ani sau ceva mai puțin în 1914 — Romains [8], Duhamel [9], Vildrac [10], Chennevière [11]. Romains și Duhamel sînt spirite revărsate spre exterior şi, cum s-a văzut mai tîrziu în teatru şi în roman, cu vocaţie oratorică, cu educaţie retorică. Dar în acelaşi timp inteligenţi, pricepuţi, iubindu-şi epoca şi preocupaţi să fie în pas cu ea. De aici interesul contrastului dintre prima modalitate poetică a lui Romains, aceea din *Viaţa unanimă* (1908), şi aceea ce începe, chiar în anul următor, să-i succeadă, cu *Rugăciuni*. E o trecere de la fluxul oratoric la sugestia eliptică şi la emoţia despuiată. Opera poetică a lui Romains, chiar în măsura în care devine voluntară, în care se dezvoltă şi se precizează printr-o tehnică profesată, printr-un *Tratat de versificaţie,* ne apare, în jurul lui 1914, ca o săgeată indicatoare a unei mişcări. Caracterul oratoric e mai rezistent la Duhamel şi la Chennevière, în timp ce lui Vildrac i-a fost destul de străin. Dar, în ultimă instanţă, ne putem da seama, cu acest prilej, cum chiar în interiorul unui grup ce se organizează, ce dă o mare importanţă poetică organizării înseşi a grupului (asta înseamnă unanimismul), oratoricul poate să varieze, să descrească, întocmai cum îl mai văzusem, în interiorul simbolismului şi al generaţiei celor ce aveau *douăzeci de ani în 1885,* descrescînd cu regularitate de la Verhaeren pînă la Viélé-Griffin.

Oratoricul, discursul legat fac parte din tradiţia poeziei franceze. Încă de pe vremea simbolismului, ruptura cu oratoricul însemnase o ruptură cu această tradiţie. Iar ruptura cu tradiţia se face de obicei în avantajul aventurii. Dacă secolul al XVIII-lea ne face să vedem în poezie tradiţia pură, să spunem nemişcarea, secolului al XX-lea i-a fost menit să încerce experienţa, utilă şi legitimă, a aventurii pure.

AVENTURA

De fapt acesta fusese încă rolul celor pe care i-am numit *Cei cinci de la 1870,* al lui Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Corbière. *Romanţe fără cuvinte, Iluminările, Zarurile aruncate,* poemele marine de la Roscoff, *Maldoror,* sînt tot atîtea puncte de pornire spre marea necunoscută, tot atîtea saluturi trimise

Solitude, récif, étoile,
A n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.[12]

Între aventurierii care au avut douăzeci de ani în jurul lui 1870 și cei din timpul ultimului război există totuși o deosebire, în avantajul celor dintîi. Odată, pe cînd cineva pleda în fața lui Clemenceau cauza unui om politic pe care acesta nu-l simpatiza și aducînd în sprijinul lui argumentul că seamănă cu Robespierre, „Tigrul" ripostă: „Da, dar vezi că Robespierre nu știa că seamănă cu Robespierre!" Rimbaud nu știa că seamănă cu Rimbaud și, de altfel, la douăzeci de ani nu mai semăna de loc cu el. Dimpotrivă, aventurierii din 1914 știau, și încă prea bine, că seamănă cu Rimbaud și au vorbit mult despre această asemănare. Cînd grupul suprarealist și-a făcut un steag, a scris pe el un singur cuvînt: *Lautréamont!* Începea deci o tradiție. Generația de la 1914, în măsura în care își avea totuși precursori măreți, n-a cunoscut de fapt aventura pură.

Dar și-a dobîndit din plin, prin cantitate și reclamă, echivalentul a ceea ce-i lipsea ca puritate. Aventura e la originea și în măduva acestei generații. Războiul nu i-a creat, ci doar i-a sporit setea de aventură. *Corespondența* dintre Rivière și Alain Fournier[13] e o secțiune geologică în terenurile din care a țîșnit această sursă. Iar *Cărarea pierdută* a lui Fournier ca și articolul lui Rivière despre *Romanul de aventură* datează din lunile ce au precedat războiul. Se poate spune că, de la moartea lui Apollinaire pînă la expoziția Artelor Decorative, poezia, ca și romanul, a trăit în atmosfera și în ideea vagă a aventurii.

Poezia e din rădăcină cuprinsă de aventură. Încă în 1910, Marinetti, italo-francez, după cum Apollinaire era franco-italian, o profetizase, în același timp cu el, prin proclamarea futurismului și prin jocul poetic al cuvintelor în libertate. Cuvîntul în libertate e prin excelență aventura poetică, de altfel consecință a poeziei în libertate a *celor cinci* și a versului liber al verslibriștilor simboliști. Într-o asemenea libertate muzicală, pătrunsă de asonanțe, de amintiri livrești, de refrene din cîntece populare, de tot ce se poate aduna pe drumurile

Europei şi, mai simplu, între marmura şi canapelele unei cafenele, Apollinaire[14] a adus farmec ca şi o magie personală. O astfel de magie ocupă de obicei un loc de seamă în succesul inegal al acestor aventurieri. Asigurase, de pildă, plăpînda glorie a lui Toulet[15]. Asemeni baladei lui Banville şi sonetului parnasienilor, tradiţionale pentru tradiţionali, o sumă de forme aventuroase au fost inventate sau reinventate de către aventurieri. După *Contrarimele* lui Toulet au urmat *Caligramele* lui Apollinaire. Toate te fac să te gîndeşti la acele *sortes experimenti* ale lui Bacon, experienţă făcută la întîmplare ca să vezi dacă, din hazard, nu iese ceva. Trebuie doar să intri în joc. Pe urmă, ţi-e uşor.

Se cuvine totuşi să vedem ceva mai mult în *Caligrame*, poeme în formă de desene, care îşi au antecedentul în *Clondirul*[16] din cartea a cincea a lui Rabelais : un joc acordat la experienţele picturale de pe atunci, o încercare extremă în care aflăm *Clondirul*, dar şi *Zarurile aruncate*. Neasemuitul interes al oricărei poezii de la 1885 şi chiar de la *cei cinci* încoace stă în faptul de a fi adăugat la poezia continentală franceză ceea ce, în aceeaşi epocă, au adăugat, la domeniul francez şi la vechile colonii, cuceritorii colonialişti : nu numai adevărate colonii, ci şi şiraguri de insule nelocuite, atoli şi pustiuri, multe pustiuri. Unele au făcut o Franţă mai mare, celelalte o poezie franceză „mai mare“ în măsura în care ocupă un loc mai întins, pe planetă şi în posibil. Dacă există o poezie de tip Sancho :

C'est un très grand honneur de posséder un champ[17]

scria d. de Pomairols[18], există şi o poezie de tip Quijote :

Fuir, là-bas fuir, je sens que les oiseaux sont ivres[19]...

Numai că şi Apollinaire, şi mai ales el, era un Quijote care se ştia Quijote, se voia oarecum şcolăreşte Quijote. Am putea, dacă le-am enumera, să cităm aici multe nume de poeţi, de participanţi la aceste experienţe, la aceste aventuri coloniale — de exemplu, pe Max Jacob[20], care a izbutit mai bine în roman. După Apollinaire, experimentarea aventuroasă şi-a găsit, poate, principalul erou în Jean Cocteau[21], încă de la *Capul Bunei Speranţe*[22]; un erou mai inteligent, mai mlădios, mai plăcut decît Apollinaire; mai puţin inventiv, mai puţin genial; mai puţin navigator de cursă lungă, mai curînd cabotier (observaţi echivocul desinenţei) lipsit de forma apollinairiană de mistificaţie, dar nu de fermecătoare imposturi; şi, în ansamblu, pentru anii treizeci, bătrînul marinar, rămas în văzul tuturor pe vasul lui Pantagruel care străbătuse poezia anilor zece şi-a anilor douăzeci, şi care a rămas pînă azi o slăbiciune a noastră.

O slăbiciune inteligentă — şi cititorul n-are de ce să se îndoiască — pentru că e vorba de a dobîndi de la oracolul Dumnezeiescului Clondir taina destinelor poetice. Din nefericire, răspunsul este, sau va fi fost, puţin încurajator. Experienţe curioase, dar sterpe. Ce-i de făcut? Ne vom întoarce oare în micul Liré al lui Du Bellay, să plantăm alexandrinul, să vedem cum înfloreşte rima bogată, să ne mîndrim cu banda rulantă a sonetelor, să facem să scapere la capătul unei grădini parohiale straturile înflăcărate şi bine stropite ale unei ode hugoliene? Nu. Oricum, avîntul unei poezii stă în invenţie, în aventură şi în aerul de mare...

REZERVIŞTII. VALÉRY

Aici s-au reîntîlnit, din fericire, pentru că norocul nu părăseşte niciodată literatura franceză, rezerviştii din 1914. Pe atunci Lyautey[23] apăra Marocul tot cu rezervişti. Echipa cvadragenară care a compensat în timpul războiului absenţa parţială a noii generaţii cuprindea doi poeţi: Valéry şi Claudel. Trebuia neapărat ca Valéry, de douăzeci de ani cufundat într-un somn poetic, — după cum Hindenburg[24] era un general în dizgraţie iar Pétain[25] un colonel prost văzut — să preia conducerea expediţiei coloniale şi a aventurii. Nici nu putea să nu scrie, în 1916, *Tînăra Parcă*.

Tînăra Parcă, publicată în 1917, n-a avut nevoie decît de cîteva luni ca să-şi croiască drum, adică timpul de care au avut nevoie trei-patru sute de amatori de poezie ca să o înveţe pe dinafară, cum îi ştiau pe dinafară pe Racine şi pe Hugo. Acest poem al vieţii interioare a pătruns în memoria contemporanilor ca într-o cetate de neînvins și de aici s-a răspîndit treptat în poezie, unde a adus acțiunea surprinzătoare a unei bucăți de radiu.

Ne găseam aici exact pe malul opus lui Apollinaire și grupului său, ușurinței și scrierii cvasiautomatice prin care unii poeți, de la Apollinaire și Max Jacob pînă la suprarealiști, au refuzat, conștient și disperat, durata, au refuzat duritatea necesară și persistentă a unei materii. Dimpotrivă, fiecare vers din *Tînăra Parcă* era o victorie asupra unei tăceri ostile, asupra unei rezistențe pe care alchimia poetică o încorpora în reușita produsului. După preceptul lui Boileau, versul ușor și curgător se făcea cu greutate, iar dificultatea năștea trăinicia operei. Apoi, difuziei și confuziei, la care ajungeau poeții aventurii, Valéry le opunea un fel de infuzie: infuzia aventurii și a neașteptatului în viața interioară. *Tînăra Parcă* s-ar găsi aproape la interferența poetică a două titluri de celebre lucrări filozofice: *Memoriul despre percepțiile obscure* [26] și *Drumul gîndirii* [27], plenitudine a unei conștiințe nude, după cum fragmentul din Belvedere e plenitudinea unui tors nud.

Vreme de cinci ani, a fost urmată de poemele ce au intrat în *Farmece*. Cele două scurte perioade de poezie, aceea a tinereții și aceea de la cincizeci de ani, seamănă, în viața lui Valéry, cu insulele despre care vorbește Tînăra Parcă:

Rien n'égale dans l'air les fleurs que vous placez. [28]

Dar, din punctul de vedere ce ne interesează aici, importantă e tradiția pe care o stabilește sau o restabilește această poezie — și influența pe care o exercită.

Tradiția — e tradiția mallarméană. Fără îndoială, sînt mari deosebiri între poezia lui Mallarmé și aceea a lui Valéry, dar și mai mari între cele două spirite — unul crede în Literatură, celălalt crede în Știință. Și totuși, datorită lui Valéry, Mallarmé nu mai apare ca un aerolit. Ei își împart un domeniu comun. Faptul că sînt doi, ca șarpele de mare al lui Kipling, schimbă situația. Primele versuri ale lui Valéry, cele adunate în *Albumul cu versuri vechi*, au fost aproape singurele versuri franceze, din ultimii ani ai secolului al XIX-lea, scrise direct și incontestabil sub influența lui Mallarmé, care nu se mai făcea simțită, în ce privește tehnica, la nici un alt poet simbolist. Reînnoit prin gîndirea și muzica din *Tînăra Parcă*, Valéry din anii douăzeci a exercitat, dimpotrivă, o acțiune profundă asupra unei părți a poeziei franceze. Lucien Fabre[29] pare să fi fost primul discipol, și, de atunci, o parte a tinerei poezii care rămîne credincioasă versului clasic e mai mult sau mai puțin atinsă de razele valéryene. S-a întîmplat astfel faptul paradoxal că despre Valéry (ca și, Doamne iartă-mă, despre Anatole France) se poate spune că a servit la o acțiune de *conservare*: el a conservat, într-o epocă în care se clătinau, cadrele tehnice, riguroase, ale poeziei franceze. A refuzat, cum spunea Mallarmé, să se atingă de vers. Și a împăcat conștiința celor ce încă îl apărau.

Se va observa că simboliștii propriu-ziși, cei ce aveau douăzeci de ani în 1885, un Laforgue, un Régnier, un Viélé, n-au prea avut influență asupra succesorilor lor din 1914, și că totul se petrece ca și cum maeștrii generației de la 1914 — dacă se poate spune că această generație a avut maeștri — ar fi fost *cei cinci de la 1870* — Verlaine într-o anumită măsură, Mallarmé, pe de o parte prin Valéry, pe de alta prin cavalerii *Zarurilor aruncate*, puțin Corbière — prin imagistica lui populară și marinărească, Lautréamont prin suprarealism și, în sfîrșit, soarta extraordinară a lui Rimbaud.

CLAUDEL

Rimbaud, ca o proră a unei corăbii poetice, era oarecum prezent în originea primei drame a lui Claudel, *Țeastă de aur*. Iar Claudel[30] a fost al doilea poet rezervist la 1914. Nu se poate spune că nu era cunoscut înainte. Dimpotrivă, corespondența dintre Rivière și Claudel ne-ar da o mostră a prestigiului de care se bucura, în ochii unei părți a tineretului tăcut, poetul *Ostatecului*, al *Bunei-Vestiri*, al celor *Cinci mari ode*. Dar în primul rînd războiul l-a așezat automat printre cei patru „locțiitori". Apoi a venit momentul în care a căpătat nu numai o clientelă spirituală, ci și discipoli poetici.

Într-adevăr, versetul claudelian era o mare descoperire, nu numai originală, nu numai foarte rodnică în mîna lui Claudel, ci și perfect viabilă, capabilă să furnizeze și altora un bun instrument poetic. Printr-o întorsătură analogă aceleia care a făcut din Valéry un „conservator“, versetul claudelian a ajuns tocmai la timp în miinile tinerilor întorși din război. Montherlant și Drieu la Rochelle, care într-o vreme au fost cei doi Aiax din *Nostoi*, [30 a] l-au folosit și ei ca să-și formuleze poetic întrebările și răspunsurile. Pe de altă parte, influența lui Claudel, exercitîndu-se puternic asupra catolicilor, nu ne vom mira să vedem forma versetului său adoptată de către poeți de sentiment creștin, ca Henriette Charasson [31].

Există totuși o dificultate. Versetul claudelian e o formă foarte personală a autorului său, inventat de el cu premeditare, în condiții pe care el însuși ni le-a arătat. Or, dacă imitația și influențele fac parte din climatul poeziei, nu e mai puțin necesar ca imitația și influența să nu fie vizibile dinafară și chiar înainte de lectură. Strofa din *Mirela* și din *Calendal* purta atît de mult pecetea invenției mistraliene, încît nici un poet occitan n-a îndrăznit să și-o însușească după Mistral. Cam la fel se întîmplă și cu versetul claudelian, atît de vizibil iscălit. Și totuși, în sine, acest instrument, care poate fi în chip fericit diversificat după temperamente, pare folositor. Foarte nou cînd l-a creat Claudel, acum aproape o jumătate de veac, fluviul lui ar realiza azi un bun echilibru între extrem de ampla tiradă ritmată a lui Saint-John Perse [32], ca un estuar, și curgerea aceea poetică de pîraie în care generația de la 1914 își găsise, parcă, instrumentul mediu.

NOUL VERS

Instrument mediu lăsat moștenire, de altfel, de către generația precedentă și despre care ar fi destul de greu să spunem cînd a luat ființă : poate că în *Ultimele versuri* ale lui Laforgue. Grupul „Mînăstirii“ i se dedicase voluntar și calculat, iar Romains și Chennevière au dat un fel de tehnică sau de indicații practice în *Tratatul de versificație franceză*, profesat mai întîi în 1913, la Vieux-Colombier. Poate că nicăieri ca în *Pentru muzică* a lui Fargue [33] nu-l vedem atît de bine exprimînd, în mod necesar și viu, o sensibilitate. Ca și, pentru generația simbolistă, versul liber, al cărui moștenitor este, noul vers a tras foloase din însăși incertitudinea paternității și, spre deosebire de versetul claudelian, nu poartă marca autentică a cuiva, pălăria lui Guillot[34], păstorul turmei. Ca și versul clasic, el lasă joc liber originalității fiecăruia, le permite multor poeți o marcă distinctă. Jouve[35] nu seamănă cu Romains, Salmon[36] cu Morand, Éluard[37] cu Reverdy[38], Supervielle[39] cu Michaux[40]. Și totuși acest domeniu poetic există, cum există și Parnasul sau simbolismul. El echilibrează domeniul actual al versului clasic. Dacă planul acestei cărți ar permite-o, ar fi ușor să indicăm duzine de volume, sau în genere de plachete, care îi vor sta mărturie în istoria literară. Mai mult, poate fi de pe acum abstrasă linia pe care o desenează la orizont.

Nu mai are aproape nici o legătură cu linia simbolistă, în ciuda unei analogii cu totul exterioare a instrumentului poetic. E și mai golită de orice substanță oratorică și logică. Pentru mișcarea sa, poetul apasă foarte puțin pe cuvinte, într-un mod pe care l-ar exprima cel mai bine, dîndu-i întregul sens etimologic, termenul de *aluzie*. O veche teorie estetică, pe care a expus-o Schiller, face din artă forma superioară a jocului. Și asta nu înseamnă cîtuși de puțin că arta, ca și jocul copiilor, n-ar fi serioasă. Or, poezia foarte modernă, poezia acestui vers subțiat și palid, a împins una dintre limitele obișnuite ale poeziei tocmai spre joc. Ea i-a adus nu numai cuvîntului, ci și emoției, mai multă gratuitate, cum spunea Gide în epoca *Pivnițelor*[41], mai multă dezinteresare, în sensul în care Tînăra Parcă „se dezinteresează". *Pentru muzică,* spunea Fargue. Dar e o muzică proprie poeziei, care a rupt-o cu muzica aceea muzicală cu care a fost îndopat lirismul de la romantism încoace și pe care simbolismul, Mallarmé și Valéry au dus-o la un paroxism cu neputință de depășit. O muzică poetică în care decalajul dintre impresie și expresie e redus la minimum. Toate acestea reprezintă ceva viabil.

Dar nu e de ajuns să fii viabil. Trebuie să faci ceva cu viabilitatea aceasta. Iar noua poezie, poezia proprie a generației active de la 1914, independentă de generația rezervistă, a făcut prea puțin.

Începînd cu generația de la 1789, care l-a avut pe André Chénier, toate generațiile literare franceze și-au avut marele poet — sau marii poeţi. Generaţia de la 1914 e prima căreia i-au lipsit. Deşi, spre deosebire de generaţiile aflate în această situaţie în secolul al XVIII-lea, ea n-a fost de loc lipsită de invenţie poetică: dimpotrivă! S-ar putea ca exploatarea lumii poetice să fie limitată. S-ar putea să sosească vremea în care, ca în colonii, toate pămînturile fertile să fie ocupate, în care ultimul sosit să nu mai găsească, într-adevăr, decît pustiurile acelea de care am vorbit — pustiu de piatră sau pustiu de sare — în care acel *Totul a fost spus* al lui La Bruyère să semene cu acel *Nici un loc liber!* cu care vechile puteri coloniale le întîmpină pe cele noi. Provizoriu, bineînţeles, pentru că există şi războiul, există şi aventura...

POEZIE ŞI PROZA

Şi chiar de pe acum, cu unele rezerve, trebuie să nu ne lăsăm înşelaţi de tipografie. Paul Fort[42], Banville-ul generaţiei simboliste, a marcat aproape o cotitură cînd i-a dat torentului său de versuri forma tipografică a prozei. Proza de azi e cîteodată un bal mascat — prost mascat — în care poezia, chiar toate poeziile, şi-au dat întîlnire. Încă printre *cei cinci*, nu prin versuri, ci prin *Iluminări* a devenit Rimbaud un maestru al celor de la 1920, iar *Maldoror* e în proză, chiar în proză oratorică... Cărticelele în proză ale lui Fargue au funcţionat în viaţa literară de la 1930 întocmai ca nişte poezii. Vocaţia lui Cocteau poetul s-a fixat, la fel, pînă la urmă, în proză. În proză se revarsă suprarealismul poetic. Între proză şi poezie se produce o osmoză tot mai accentuată. Poezia a trecut mai ales în roman. S-a remarcat adesea cît de mult situaţia lui Giraudoux[43] este o situaţie poetică. Erau evident ecluze de poezie cele pe care, încă în timpul războiului, le deschisese *Cărarea pierdută*. Ar fi interesant şi folositor să se stabilească o hartă poetică a epocii contemporane care să menţioneze locurile de poezie, curentele de poezie — ca şi curentele şi locurile de antipoezie (există!); pe această hartă, indicaţiile de poezie n-ar implica de fel, ar presupune mai puţin ca oricînd, scrieri în versuri.

NOTE

[illegible]

1. Perrin Dandin, personaj din [illegible] tipul caracteristic al judecătorului [illegible]
2. Henri-François d'Aguesseau [illegible] al XIV-lea [illegible] 1727 când a rămas în funcție până la [illegible] lui Sainte-Beuve [illegible]

[illegible]

Fiziologia criticii

Judecată și gust

1. *Perrin Dandin*, personaj din *Les Plaideurs* (1668) a lui Racine; tipul caricatural al judecătorului maniac.
2. *Henri-François d'Aguesseau* (1668—1751), magistrat ilustru prin integritatea sa morală în mijlocul curții corupte a lui Ludovic al XIV-lea. A fost numit cancelar în 1717, apoi, din nou, în 1727 cînd a rămas în funcție pînă în preajma morții. Articolul lui Sainte-Beuve despre el se află în *Causeries du lundi*, vol. III, pp. 407—427.
3. *Bridoye* (sau *Bridoie*), personaj din *Pantagruel* al lui Rabelais, tipul judecătorului ridicol care decide sentința prin aruncarea zarurilor.
4. *Pyrrhon* (cca. 365 — cca. 275 î.e.n.), întemeietorul filozofiei sceptice; „pyrrhonienii" joacă un rol important în fazele prerevoluționare ale istoriei, cînd sînt puse la îndoială adevărurile consacrate și e promovat relativismul — cum s-a întîmplat în Franța la începutul sec. al XVIII-lea.
5. *Orator* (46 î.e.n.), unul dintre cele șapte tratate de retorică ale lui Cicero (alături de: *De Inventione*, *De Oratore*, *Partitiones Oratoriae* și *Brutus* care-l preced; și de: *De optimo Genere Oratorum* și *Topica*, ulterioare).
6. Mărturisesc că (oratorul) trebuie să fie iscusit în ceea ce întreprinde și în nici un chip să nu se arate ca ucenic și om fără experiență, ca străin și necunoscător.
7. *Villiers de l'Isle Adam* (1838—1889), scriitor simbolist apropiat de Mallarmé.
8. *La Porteuse de pain*, roman ieftin pentru cititorul de rînd; aceeași denumire o are și o statuie a sculptorului academizant și sentimental J. F. Coutan, plasată în scuarul Saint-Jacques din Paris.

9. *Joseph Roumanille* (1818—1891), scriitor provensal, întemeietor, împreună cu Mistral, al şcolii *Felibrijului (Le Félibrige)*, menită să ridice dialectul provensal la rangul de limbă literară (*Li Prouvençalo*, 1852).
10. *Maurice Rollinat* (1846—1903), epigon baudelairian, poetul *Nevrozelor*, foarte cultivat la sfîrşitul sec. al XIX-lea printre simbolişti.
11. *Jean-François Marmontel* (1723—1799), romancier, dramaturg, memorialist şi critic literar (*Elemente de literatură*, 1787).
12. Cf. nota 3 de la cap. *Concluzii din Gustave Flaubert*.
13. Nu nouă, Doamne, ci numelui tău dă-i slava!
14. *Anthelme Brillat-Savarin* (1755—1826), magistrat, gastronom, autorul unei *Fiziologii a gustului* — în sens culinar — şi... inventatorul *savarinei*, prăjitură ce-i poartă numele.
15. Text celebru din *Réflexions sur Térence*, 1762.

Construcţia în critică

1. *Lalage*, una dintre iubitele lui Horaţiu.
2. *Dr. J. F. Payen*, autorul unor: *Documente inedite sau prea puţin cunoscute despre Montaigne*, în mai multe volume, începînd din 1847.
3. 1580: data primei ediţii din *Essais*, cuprinzînd numai primele două cărţi.
4. Data ediţiei şcolare din colecţia *Le Panthéon littéraire*; precedată de prima ediţie corectă şi integrală, a lui Victor Leclerc, în 5 vol., 1826—1828.
5. Nu gol, ci o spărtură, largă plagă groaznică.
6. *Pierre Coste* (1668—1747), unul dintre eruditii protestanţi de la sfîrşitul sec. al XVII-lea care marchează cosmopolitismul anticlasicist premergător *Enciclopediei*. Traducător din Locke şi Shaftesbury, al căror prieten a fost în emigraţie, e autorul mai multor lucrări istorice şi excelentul editor al lui Bruyère, La Fontaine, Montaigne. Ediţia din Montaigne, la care se referă Thibaudet, apare în trei volume, în 1724.
7. *Lettres persanes*, ale lui Montesquieu, apar în 1721.

8. *Lettres philosophiques* sau *Lettres anglaises (Scrisori engleze)* ale lui Voltaire, apar în 1734, în ed. franceză, la Amsterdam; în ed. engleză, apăruseră în 1733.
9. *Remarques sur les Pensées de M. Pascal* apar în același volum cu *Scrisorile engleze*, în ediția clandestină din 1734.
10. *Contele Louis Elisabeth de la Vergne de Tressan* (1705—1783), prieten cu enciclopediștii, energic editor al romanelor cavalerești din evul mediu francez (*Opere complete*, 10 vol., 1822—1823, postume).
11. *Jean de Launoy* (sau *Launois*) (1603—1678), preot și doctor de la Sorbona, celebru prin curajul cu care a atacat legendele martirilor și supranumit, de aceea, „le dénicheur de saints" — „cel care-i scoate pe sfinți din cuibul lor" sau „dibuitorul falsilor sfinți".
12. *Richard Simon* (1638—1712), publică în 1678 *Istoria critică a Vechiului Testament*, folosind pentru întîia dată termenul de *critică* în sensul de verificare a autenticității textului studiat. Prin aceasta, participă la una dintre cele mai mari revoluții ale gîndirii: un text sacru era supus îndoielii, împotriva oricărei dogmatici. A fost exclus din cler, iar cartea lui interzisă. Bossuet l-a condamnat de la prima apariție.
13. Probabil o eroare de tipar; cartea lui Saintsbury se intitulează: *A History of* Criticism *and Literary Taste* — Istorie a *criticii* și a gustului literar.
14. *Dom Charles Clémencet* (1703—1778), savant benedictin, *Histoire générale de Port-Royal*, 10 vol., 1755—1757.
15. În însuși cugetul său se afla imaginea aleasă a frumuseții, care, contemplată și privită cu stăruință, îi călăuzea mîna și măiestria după asemănarea ei.
16. Cu alte cuvinte, de la Ronsard la Chateaubriand.
17. V. Hugo.
18. Aluzie la un personaj episodic din *Amorul doctor* de Molière. Bijutier grăbit să-și vîndă marfa, primește din partea lui Sganarelle replica: „Ești bijutier, domnule Josse și sfatul dumitale se simte că vine de la cineva care se grăbește să scape de marfa lui".
19. *Avertissement aux protestants*, lucrarea lui Bossuet.

20. *Ernest Seillière* (1866—1955), filozof și istoric literar care în numeroase lucrări urmărește ideea dezvoltării unui „imperialism mistic și naturist“ care ar începe cu J. J. Rousseau și ar duce, din generație în generație, în Franța și în întreaga lume, la dominația ideologiilor iraționaliste. În tradiția literară, reprezentantul ultimei promoții „rousseauiste“ ar fi Proust, căruia Seillière îi consacră, ca și altora, o documentată monografie.
21. Adică J. J. Rousseau; ideea e a „țapului ispășitor“ pe care-l caută mișcările retrograde.
22. *Confession d'un enfant du siècle*, 1836, a lui Musset.
23. *Domnul de Saci* (1613—1684), e unul dintre conducătorii Port-Royal-ului (de fapt: Isaac-Louis Le Maistre; *Saci* e anagrama lui *Isaac* și e pseudonimul folosit ca autor). *L'Entretien avec M. de Saci*, „una dintre cele mai frumoase mărturii ale spiritului lui Pascal“ — cum spune Sainte-Beuve.
24. *De l'Allemagne*, cartea d-nei de Staël.

Creația în critică

1. În acest chip fugi fiecare.
2. *Adrien Baillet* (1649—1706), preot și erudit francez. Cea mai importantă operă a sa e *La vie de Descartes* (1691).
3. *Jean-François-Paul-Aldance, abate de Sade* (1705—1778), autor al unor *Remarques sur les poètes française et les troubadours* și *Mémoires pour la vie de François Pétrarque* (1764—1767).
4. *The Life of Samuel Johnson* (1791), de James Boswell (1740—1795).
5. *Diotima*, femeia din Mantineea, inițiatoarea lui Socrate, care își expune prin ea, în *Banchetul* lui Platon, metafizica iubirii.
6. *Les Amitiés françaises*, 1903.
7. *Jean Galbert de Campistron* (1656—1723), romancier și autor dramatic francez, academician. Prieten și palid imitator al lui Racine.
8. *Virgile travesti* (1648—1652), de Paul Scarron, parodie a primelor șapte cînturi din Eneida și a începutului celui de-al optulea, scrisă în versuri octosilabice.
9. *Le docteur Pascal* al lui Zola.
10. *Propos littéraires*.
11. *Lettre sur les occupations de l'Académie*, 1714.

Reflecţii despre critică

Psihanaliză şi critică

1. Discutate în genere încă din primul deceniu al secolului al XX-lea, teoriile lui *Sigmund Freud* (1856—1939) erau, pînă la 1921, cînd îşi scrie Thibaudet articolul, cunoscute chiar în ţările de limbă germană numai prin titlurile lor fundamentale. Din 1921—22 începe editarea *Operelor complete* de către *Internationaler psychoanalytischer Verlag* din Viena. În Franţa abia în 1921 apare traducerea lucrării fundamentale de iniţiere în freudism: *Introduction à la Psychanalyse,* Payot, în trad. Dr. Jankélévitsch (în orig.: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse,* 1916—1918). În acelaşi an: *Cinq leçons sur la psychanalyse,* tot la Payot, în trad. lui Yves Le Lay (conferinţe ţinute de Freud la Worcester Mass în 1910). Acestea sînt primele versiuni franceze din opera lui Freud, urmate de ediţii mai numeroase după 1922. În 1926 a fost întemeiată la Paris o Societate psihanalitică, cu publicaţia trimestrială, *Revue française de Psychanalyse.*
2. *Théodule Ribot* (1839—1916), marele psiholog francez, celebru prin lucrări de psihologie experimentală.
3. Editura pariziană Félix Alcan, în colecţia intitulată *Bibliotecă de filozofie contemporană* avea, în 1921, o tradiţie de cîteva decenii în tipărirea unor studii de bază, originale sau traduse, ca şi a prezentării unor sisteme filozofice noi în epocă. Un volum în-18, broşat, avea preţ de popularizare. Th. Ribot — *La Philosophie de Schopenhauer* ajunsese, la 1900, la ediţia a IX-a (ed. I — 1874) şi precedase traducerile din operele filozofului, care încep din 1876. În raport cu epoca lui Schopenhauer (1788—1860), traducerile franceze sînt oricum în întîrziere. Prima traducere franceză din opera fundamentală a filozofului german, *Lumea ca voinţă şi reprezentare,* i se datoreşte românului J. A. Cantacuzène (Zizin Cantacuzino, din Junimea) şi apare, la Alcan, în

1886. Friedrich Nietzsche (1844—1900) cunoaşte o ediţie franceză încă din 1877, dar traducerile fundamentale apar în ultimul deceniu al sec. al XIX-lea. Henri Bergson, născut în 1859, îşi dăduse cărţile fundamentale pînă în primii ani ai sec. al XX-lea (de la *Eseul despre datele imediate ale conştiinţei*, 1889 şi *Materie şi memorie*, 1896, pînă la *Evoluţia creatoare*, 1907. Studiul în ed. Alcan al lui Ed. Le Roy, *Une philosophie nouvelle, Henri Bergson*, apare în 1912.

4. *La psychologie anglaise contemporaine*, 1875; *La psychologie allemande contemporaine* (*École experimentale*), 1879.

5. Teorie după care formele superioare ale activităţii psihice se reduc la fapte mai simple, la senzaţii. Activitatea mentală devine posibilă prin combinarea şi recombinarea acestor stări elementare în conformitate cu legea asocierii ideilor. Şcoală reprezentată în sec. XIX de J. S. Mill şi A. Bain.

6. *Gustav Theodor Fechner* (1801—1887), fondator al „psihofizicii", înţelese ca studiu experimental al raporturilor dintre psihic şi fizic.

7. *Vasul de la Soissons*, anecdotă istorică binecunoscută de şcolarii francezi. După bătălia de la Soissons, din 486, acest vas făcea parte din trofeele francilor. La împărţirea prăzii, Clovis îl cere războinicilor, dar unul dintre aceştia preferă să-l spargă decît să i-l dea. Peste o vreme, cu prilejul unei treceri în revistă a trupelor sale, Clovis îi despică ţeasta acestui războinic, fără judecată şi fără de veste, spunîndu-i: „Aşa ai făcut şi tu cu vasul de la Soissons".

8. *Émile Durkheim* (1858—1917), întemeietor al şcolii sociologice franceze.

9. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps avec l'esprit*, Paris, 1896.

10. Prima revistă a lui Freud fusese *Jahrbuch für psychopathologische und psychoanalytische Forschungen (Jurnal al cercetărilor psihopatologice şi psihoanalitice)* sub conducerea lui C. G. Jung, şi apăruse din 1908 pînă la primul război mondial. *Imago* apare ulterior „destinat — cum spunea Freud însuşi — de către ana-

liştii din afara corpului medical, H. Sachs şi O. Rank, aplicaţiilor analizei la ştiinţele spiritului în genere” (Freud, *Viaţa mea şi psihanaliza*, 1925).

11. Celebrul roman din 1816 al lui Benjamin Constant; Adolphe e cel dintîi „martir al introspecţiei”.

12. Celebrul erou al gestei despre contele Roland, nepotul lui Carol cel Mare (*Chanson de Roland*).

13. *Édouard Claparède* (1873—1940), psiholog elveţian, profesor de psihologie experimentală şi specialist în psihologie infantilă.

14. *G. Rudler*, cercetător din şcoala lui Lanson; lui i se datorează, din 1908, o *Bibliografie critică a operelor lui Benjamin Constant*. Ediţia lui, „istorică şi critică”, din *Adolphe*, e editată la Manchester, în 1919. Tot Rudler a publicat şi comentat o parte din corespondenţa şi din jurnalul intim al lui Constant. Celebră în epocă, şi încă citată în bibliografia comparatismului, e lucrarea lui Rudler *Tehnicile criticii şi ale istoriei literare în literatura franceză modernă*, editată la Oxford, 1923.

15. Eroul negativ din *Chanson de Roland*, tatăl vitreg şi trădătorul lui Carol cel Mare şi al lui Roland.

16. *Le mariage de Roland*, episod din *Legenda secolelor*.

17. Alt erou din *Chanson de Roland*, viteaz ca şi Roland, dar prudent şi înţelept. Versul celebru din gestă e: *Roland est preux et Olivier est sage (Roland e brav, cuminte-i Olivier)*. Episodul luptei dintre Roland şi Olivier, anterior momentului eroic de la Roncevaux, face parte din altă gestă, din cîntecul lui *Girart de Vienne*. Într-un război dintre Girart de Rousillon şi Carol cel Mare, urmează ca victoria să fie hotărîtă de cei doi nepoţi ai lor, respectiv vitejii Olivier şi Roland.

18. Poartă zalele pe care le purta Solomon.

19. Casca lui e vîrîtă sub aripile unei hidre.

20. *Jean Richepin* (1849—1926), poet retoric în tinereţe, dramaturg postromantic şi, în cele din urmă, conferenţiar monden şi academician.

21. Societate culturală care a întemeiat o lungă tradiţie de conferinţe prezidate de personalităţi de seamă. O publicaţie adia-

centă, *Conferencia*, cuprindea conferințele ținute mai întîi în fața unui public de elită.

22. *Max Müller* (1823—1900), filolog și orientalist german.

23. Guernesey, reședința și refugiul lui Victor Hugo după lovitura de stat din 1851 și pînă în 1870, cînd se întoarce la Paris.

24. *Achille Jubinal* (1810—1875), autor al unor studii și articole despre literatura și arheologia evului mediu.

25. *Les quatre vents de l'esprit*, 1881.

26. *Le Pont-Neuf* (Podul nou), unul dintre cele mai renumite poduri ale Parisului, construit la sfîrșitul secolului al XVI-lea.

27. Shakespeare, o, genune! Știa tot oare Shakespeare? El, visătorul pătrunsese în taina lui?

28. Aș fi fost soldat, de nu eram poet.

29. *Cearta Investiturilor* e conflictul dintre papa Grigore al VII-lea (1073—1085) și Henric al IV-lea, pe care l-a silit „să vină la Canossa" să i se închine.

30. *Émile Combes* (1835—1921), președinte al Consiliului de miniștri în Franța între 1902 și 1905, susținătorul unei politici anticlericale care consta în legiferarea separării Bisericii de Stat.

31. Personaj din *Athalie* a lui Racine, după legenda biblică. Joad e reprezentantul lui Iehova, marele preot, care conduce lupta pentru răsturnarea Ataliei și readucerea pe tronul lui David a dinastiei legitime. În piesa lui Racine e politicianul abil și fanatic care se confundă pe sine cu misiunea ce și-o impune.

32. *Stanislas Du Lac* (1835—1909), iezuit, educator și predicator.

33. *Le Retour de l'empereur*, episod din *Legenda secolelor*.

34. *Le Rhin allemand* al lui Musset (replică la poezia lui Nikolaus Becker, *Der Deutsche Rhein*).

35. *Après la bataille*, episod din *Legenda secolelor*.

36. *Les Burgraves*, dramă în trei acte și în versuri (1843), care a căzut la prima ei reprezentare.

37. Te urăsc, dar vreau o Germanie pe lume,
Țara mea se încovoaie și se apleacă într-o beznă adîncă,
Salveaz-o; cad în genunchi, aici,
Înaintea împăratului meu pe care Dumnezeul meu îl readuce.

Cele trei critici

1. *Eugène Manuel* (1823—1901), minor poet parnasian, inspector general şi ministru al învăţămîntului, a rămas faimos, la sfîrşitul secolului XIX, prin cele patru volume de lecturi şcolare alcătuite din autori mediocri, de-atunci şi pînă tîrziu rămaşi în manualele de şcoală (de tip Victor de Laprade), pe teme patriotarde şi puritaniste. (Şi joc de cuvinte: în fr. manual = *manuel.*)

2. *Fernand Vandérem*, romancier şi dramaturg, ca şi critic publicistic de mare combativitate în campaniile pe care le iniţiază. Principalele titluri ale operei publicistice: *Viaţa şi literatura (La vie et les Lettres); Oglinda literaturii (Le miroir des Lettres)*, opt serii, 1919—1929. O glorie mai puţin onorabilă i-a adus campania împotriva lui Paul Valéry. Campania împotriva literaturii de manuale şi a denaturării istoriei literare în şcoală a avut mare răsunet în anii 1920—25. Denunţarea manualelor, mergînd pînă la proclamarea drept manuale de popularizare ieftină a *Istoriei literare franceze* a lui Brunetière şi a lui Gustave Lanson, alături de aceea a platului secretar perpetuu al Academiei, René Doumic, a strîns în jurul ei nu numai intelectuali ca Thibaudet, ci şi purtători de drapel ai maurrasismului literar, ca violentul Léon Daudet. Acesta constata satisfăcut, după ce scrisese faimosul volum *Stupidul secol al XIX-lea*, că „un critic cu mult spirit, Fernand Vandérem, a făcut una cu pămîntul aceste trei manuale şi pe cei trei autori, aşa cum li se cuvine".

3. *Nicolas-Joseph Foucault* (1643—1721) pe care-l cunoaştem din *Memoriile* lui Saint-Simon (şi din *Jurnalul* lui Dangeau), procuror general intransigent în rechizitorii.

4. *Ferdinand Brunetière* (1849—1906), teoreticianul *Evoluţiei genurilor* (*L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, 1889), profesor erudit şi conducătorul de fapt al Academiei franceze, conservator în artă şi în politică, critic feroce al simbolismului, al lui Baudelaire, ca şi al naturaliştilor. *Le roman naturaliste* (1880). În noiembrie şi decembrie 1889 Brunetière îşi ţine la Şcoala Normală Superioară cele zece prelegeri care alcătuiesc volumul intitulat *Evoluţia genurilor în istoria literaturii*, apărut în 1892. Suita acestor prelegeri cuprinde ceea ce, după părerea lui Brunetière, constituie „introducerea firească şi chiar

necesară a cercetării vizate“ și anume „o *Istorie sumară* sau o *Schiță a evoluției criticii în Franța* de la origini pînă în zilele noastre“. De-aici încolo, urmau să fie studiate: 1. *Istoria tragediei franceze* (ilustrînd felul în care *„un gen se naște, crește, își atrage perfecția, decade și în sfîrșit moare“*); 2. *Istoria transformării elocinței religioase în poezie lirică* (ilustrînd *„cum un gen se transformă într-altul“*) și 3. *Istoria romanului francez* (*„cum un gen se formează din resturile mai multor altora“*). Dar după primul volum întreaga cercetare a fost abandonată, cel puțin ca operă independentă, chiar dacă demonstrația inițială revine în unele din numeroasele volume de istorie și critică literară ale lui Brunetière.

5. Într-un articol din *Marea Enciclopedie*, despre *Critică*, Brunetière face *O trecere în revistă a istoriei criticii*. Cînd, după *Critica în antichitate* și *Critica în evul mediu* trece la *Critica în epoca modernă*, amintește rolul Italiei, al Spaniei, al Germaniei și al Angliei prin cîteva referiri bibliografice, apoi precizează: „În ce ne privește, cerem iertare că nu ne vom opri decît aproape exclusiv la critica franceză. De altfel, dacă criticii italieni sau englezi nu sînt niște izolați în istoria literaturii lor, se poate spune că în orice caz sînt o excepție și că numai în Franța critica a avut, de 300 de ani, o istorie continuă. Mai trebuie să adaug că ea a fost realmente sufletul literaturii franceze? De la Ronsard pînă la Victor Hugo și pînă la *simboliștii* noștri, dacă am cuteza să-i punem și pe aceștia într-o asemenea nobilă tovărășie, nu găsesc nici o revoluție a gustului sau a literaturii care să nu fi avut la noi o evoluție a criticii ca origine și ca ghid...“

6. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day (O istorie a criticii și a gustului literar în Europa de la cele mai vechi texte pînă în zilele noastre)*, Edinburgh și Londra, 1900—1902, 3 vol. De fapt, cum declară autorul însuși, respingînd din istoria sa evoluția oricărei „critici mai transcendentale“, uriașa cercetare, din care primul volum se ocupă de antichitate și evul mediu, iar al doilea de secolele de la Renaștere pînă la sfîrșitul sec. al XVIII-lea, e consacrată numai „înaltei Retorici și Poetici, teoriei și practicii criticii și gustului literar“.

necesară a cercetării vizate“ şi anume „o *Istorie sumară* sau o *Schiţă a evoluţiei criticii în Franţa* de la origini pînă în zilele noastre“. De-aici încolo, urmau să fie studiate: 1. *Istoria tragediei franceze* (ilustrînd felul în care *„un gen se naşte, creşte, îşi atrage perfecţia, decade şi în sfîrşit moare“*); 2. *Istoria transformării elocinţei religioase în poezie lirică* (ilustrînd *„cum un gen se transformă într-altul“*) şi 3. *Istoria romanului francez* (*„cum un gen se formează din resturile mai multor altora“*). Dar după primul volum întreaga cercetare a fost abandonată, cel puţin ca operă independentă, chiar dacă demonstraţia iniţială revine în unele din numeroasele volume de istorie şi critică literară ale lui Brunetière.

5. Într-un articol din *Marea Enciclopedie*, despre *Critică*, Brunetière face *O trecere în revistă a istoriei criticii*. Cînd, după *Critica în antichitate* şi *Critica în evul mediu* trece la *Critica în epoca modernă*, aminteşte rolul Italiei, al Spaniei, al Germaniei şi al Angliei prin cîteva referiri bibliografice, apoi precizează: „În ce ne priveşte, cerem iertare că nu ne vom opri decît aproape exclusiv la critica franceză. De altfel, dacă criticii italieni sau englezi nu sînt nişte izolaţi în istoria literaturii lor, se poate spune că în orice caz sînt o excepţie şi că numai în Franţa critica a avut, de 300 de ani, o istorie continuă. Mai trebuie să adaug că ea a fost realmente sufletul literaturii franceze? De la Ronsard pînă la Victor Hugo şi pînă la *simboliştii* noştri, dacă am cuteza să-i punem şi pe aceştia într-o asemenea nobilă tovărăşie, nu găsesc nici o revoluţie a gustului sau a literaturii care să nu fi avut la noi o evoluţie a criticii ca origine şi ca ghid...“

6. George Saintsbury, *A History of Criticism and Literary Taste in Europe from the Earliest Texts to the Present Day (O istorie a criticii şi a gustului literar în Europa de la cele mai vechi texte pînă în zilele noastre)*, Edinburgh şi Londra, 1900—1902, 3 vol. De fapt, cum declară autorul însuşi, respingînd din istoria sa evoluţia oricărei „critici mai transcendentale“, uriaşa cercetare, din care primul volum se ocupă de antichitate şi evul mediu, iar al doilea de secolele de la Renaştere pînă la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, e consacrată numai „înaltei Retorici şi Poetici, teoriei şi practicii criticii şi gustului literar“.

7. În istoria lui Brunetière, critica franceză prezintă următoarea succesiune: 1. *De la Du Bellay la Malherbe* (1556—1610); 2. *De la Malherbe la Boileau* (1605—1665); 3. *Boileau*; 4. *Cearta dintre Vechi şi Moderni* (1690—1720); 5. *Critica literară în secolul al XVIII-lea* (1720—1800): Ziarele în secolul al XVIII-lea; Bayle; Abatele Dubos; Voltaire; Diderot; La Harpe; 6. *D-na de Staël şi Chateaubriand* (1800—1820); 7. *Villemain* (1820—1835); 8. *Sainte-Beuve* (1830—1865); 9. *Taine* (1865—1880).

8. *Les deux Rives* (Malul drept şi malul stîng al Senei, împărţind Parisul în două lumi deosebite). Malul stîng e al boemei literare şi artistice, al revistelor literare de stînga şi de avangardă. Malul drept e al cartierelor aristocratice.

9. *Cité de Paris*, „Cetatea Parisului", după numele „Insulei Cetăţii" *(Île de la Cité)* în jurul căreia s-a construit capitala Franţei. În *Cetate* se găsesc *Notre Dame de Paris, Palatul Justiţiei* etc.

10. *Antoine de Rivarol* (1753—1801), spirit caustic şi contrarevoluţionar, autorul *Discursului despre universalitatea limbii franceze*, premiat de Academia din Berlin în 1781. *Opere*, ed. postumă în 5 vol., 1808.

11. *Charles Lioult de Chênedollé* (1769—1833), poet de tranziţie de la clasicism la romantism. I-a fost prezentat lui Rivarol (pe cînd el avea 25, iar Rivarol 40 de ani) care l-a cucerit prin verva discuţiilor sale şi căruia i-a devenit colaborator la elaborarea unui *Dicţionar al limbii franceze* care n-a apărut niciodată. După doi ani, prietenia s-a desfăcut. Opere: *Geniul omului*, 1807, poem în patru cînturi pe o idee sugerată de Rivarol; *Studii poetice*, 1820, poezii pre-lamartiniene; *Spiritul lui Rivarol*, 1808 (în colaborare cu Fayolle), portret bizuit pe amintiri proprii. Tot el e autorul ediţiei în 5 vol. a *Operelor* lui Rivarol, în 1808. A lăsat de asemenea un *Jurnal intim*, descoperit de Sainte-Beuve, care-i consacră un capitol în *Chateaubriand şi grupul său literar*.

12. Celebrul *Jurnal* în 9 vol. (1887—1892) al fraţilor Goncourt (Edmond 1822—1896; Jules 1830—1870) colorat şi maliţios document al vieţii literare şi mondene contemporane.

13. *Lettres*, publicate în 1726, ale d-nei Marie de Rabutin-Chantal, marchiză de Sévigné (1626—1696).

14. *Ximénès Doudan* (1800—1872), preceptorul unuia din fiii d-nei de Staël. Scrisorile sale către foştii elevi şi către familiile lor, împreună cu un număr de articole publicate în *Revue française*, 1838, au fost adunate postum în patru volume intitulate: *Varietăţi şi Scrisori (Mélanges et Lettres).*

15. *Joseph Joubert* (1754—1824), unul dintre iluştrii moralişti francezi, autorul unor *Cugetări* incisive.

16. *Henri-Frédéric Amiel* (1821—1881), autorul celebrului *Jurnal intim* care precede introspecţia de tip proustian.

17. *Contesa de Grignan*, fiica d-nei de Sévigné, căreia îi erau adresate *Scrisorile.*

18. *Théophile Gautier* (1811—1872), „poetul impecabil" căruia îi dedică Baudelaire *Florile răului*, a fost şi romancier, memorialist, dar şi istoric şi critic — literar şi dramatic: *Groteşti*, 1844; *Istoria artei dramatice în Franţa în ultimii 25 de ani*, 1858—1859, 6 vol.; *H. de Balzac*, viaţa şi opera, 1858; *Istoria romantismului*, 1874; *Amintiri din teatru, artă şi critică*, 1883 (ed. postumă, ca şi *Portrete şi amintiri literare*, 1875; şi *Victor Hugo*, culegere de articole, 1902).

19. *Jules Lemaître* (1853—1914), critic fin şi sensibil, teoretician al criticii impresioniste, în fond de gust clasic: *Impresii din teatru*, vol. I—X, 1888—1898; vol. XI, editat postum, 1920; *Contemporanii, studii şi portrete literare*, 1885—1896, 8 volume; *În marginea cărţilor vechi* (povestiri), I — 1905; II — 1908; *Corneille şi Poetica lui Aristot* (în lat. 1882; în fr. 1888); *Comedia după Molière şi teatrul lui Dancourt*, 1882 (ed. a II-a — 1903); *J. J. Rousseau* (1907); *Teorii şi impresii*, 1903; *Fénelon*, 1910; *Chateaubriand*, 1912. De asemenea poet şi dramaturg *(Teatru*, 3 vol., 1908).

20. *Francisque Sarcey* (1827—1899), criticul dramatic ascultat cu sfinţenie de publicul burghez vreme de patruzeci de ani. Opera: *Patruzeci de ani de teatru*, 7 vol. de cronici dramatice, 1900—1902; *Comedieni şi comediene*, 1878—1884, 2 serii etc.

21. Personajul din eseul-povestire al lui Paul Valéry: *La soirée avec M. Teste.*

22. Unul din fraţii Tharaud (Jerôme şi Jean), autori în colaborare a numeroase romane şi cărţi de călătorii.

23. *Les Cahiers verts*, colecţie editată la Bernard Grasset între 1920 şi 1930, sub direcţia lui Daniel Halévy. Aici au apărut, printre cele peste 60 de volume, *Paul Valéry* şi *Prinţii din Lorena* ai lui Thibaudet, *Dialogurile despre Comandament* ale lui André Maurois, *Muzica interioară* a lui Ch. Maurras, precum şi numeroase romane, piese de teatru etc. din H. de Montherlant, François Mauriac, Gabriel Marcel, Joseph Delteil, Martha Bibescu, Jean Giraudoux, Paul Morand etc.

24. *Georges Ohnet* (1848—1918), romancier fecund şi mediocru care s-a bucurat de mare popularitate pînă la campania prin care Lemaître l-a compromis definitiv.

25. *Paul de Saint-Victor* (1827—1881), rămîne memorabil ca autor al unor articole despre istoria teatrului şi de critică literară: *Oameni şi zei, studii de istorie şi de literatură*, 1867; *Victor Hugo*, 1874; *Vechi şi Moderni*, 1886; *Teatrul contemporan*, 1889 *(Cele două măşti*, tragicomedie, 1880—1883, în 3 volume).

26. *Jules Barbey d'Aurevilly* (1808—1889), nuvelist şi romancier de un romantism straniu şi retrograd, „absorbit“, cum spune Thibaudet, de publicistică şi de critică literară. Opera: *Une vieille maîtresse*, 1851; *L'Ensorcellé*, 1854; *Le Chevalier Destouches*, 1864; *Diabolicele* (nuvele) etc. Diverse volume de poezii „comentate de autorul însuşi“; în critica literară: *Secolul XIX, Operele şi oamenii*, 14 vol. apărute între 1860 şi 1895, *Profeţii trecutului*, 1851.

27. *Saint-Marc Girardin* (1801—1873), critic, academician: *Tabloul literaturii franceze în secolul al XVI-lea*, 1828; *Curs de literatură dramatică sau Despre folosirea pasiunilor în dramă*, 5 vol., 1843; *Încercări de literatură şi de morală*, 2 vol. 1844; *La Fontaine şi fabuliştii*, 2 vol., 1867 etc.

28. *Eugène Fromentin* (1820—1876), pictorul, e şi autorul unor descrieri din călătorie — *O vară în Sahara*, 1857; *Un an în Sahel*, 1859; — al unui roman de analiză psihologică — *Dominique*, 1863; şi al unei memorabile cărţi de critică artistică — *Maeştrii de altădată (Les Maîtres d'Autrefois)* 1876. Thibaudet i-a închinat un studiu cuprins în volumul *Interioare* (împreună cu cele despre Baudelaire şi Amiel).

29. *Henri-Joseph-Léon Baudrillart*, născut în 1821, avea aproape 70 de ani cînd apare menţiunea citată din *Jurnalul* fraţilor Goncourt. Era un economist, profesor la Colegiul Franței, autor de lucrări de specialitate onorate cu mari premii academice, membru al Academiei de științe morale și politice etc. În 1853 publicase o carte despre *J. Bodin și timpul său*, premiată de Academie și remarcată pentru „calități literare". „Succesul acestei frumoase cărți", spune un biograf al său, „l-a făcut să intre în publicistică și să preia conducerea ziarului *Le Journal des Débats*. Un volum, *Publiciști moderni*, 1862, îi adună articolele.

30. *Discours sur l'histoire universelle* al lui Bossuet, 1681.
31. *Essai sur les mœurs* al lui Voltaire, 1769.

Critica franceză și critica germană

1. Referire la critica puțin favorabilă făcută de Sainte-Beuve lui Balzac. Printre altele un articol despre Balzac, *D. de Balzac*, publicat luni 2 septembrie 1850, și reprodus în *Causeries*, II. Un alt articol, în *Portraits contemporains*, II. Referințele sînt însă numeroase și în alte articole.
2. Taine — *Balzac*, în *Nouveaux Essais de Critique et d'Histoire*, 1864.
3. Brunetière, *Honoré de Balzac*, 1906.
4. *Ernst Robert Curtius* (1886—1956), marele istoric literar german, e un bun specialist al literaturii franceze și al altor literaturi romanice. Printre alte lucrări: *Ferdinand Brunetière*, 1914; *(Brunetière, Beitrag zur Geschichte der Französischen Kritik) Precursorii literari ai Noii Franțe (Die literarischen Wegbereiter des Neuen Frankreich)* 1919; *Spiritul francez în Noua Europă (Französischer Geist im Neuen Europa)* 1925; *Marcel Proust*, 1928; *James Joyce (James Joyce und sein Ulysses)*, 1929; *Literatura europeană și evul mediu latin (Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter)*, 1948 etc. Cartea lui despre *Balzac* a apărut la Bonn, în 1923.
5. *Friedrich Gundolf* (1880—1931), marele critic și eseist german. Cartea sa despre Goethe (1916) e considerată un model al genului de biografie modernă. De același: *Shakespeare und der Deutsche Geist (Shakespeare și spiritul german)*, ed. I — 1911 (ed. recentă — 1947). Alte biografii ilustre: *Stefan George* și *Kleist*.

6. *Ernst Bertram* (1884—1957), critic literar german din cercul lui Stefan George, ca şi Gundolf. Biografia lui despre *Nietzsche* e citată alături de cele trei ale predecesorului.
7. „Nu *despre* Balzac ci *din* Balzac".
8. Personaj din romanul cu acelaşi titlu, alter-ego al lui Balzac însuşi.
9. *Balthazar Claës*, personaj din romanul *Căutarea Absolutului*; la o vîrstă înaintată devine alchimist în „căutarea absolutului" şi-şi jertfeşte familia şi propria-i viaţă pentru descoperirea tainelor ce-l obsedează, măreţ şi monoman în acelaşi timp.
10. Personaj al romanului *Maître Cornélius* (1831), negustor bogat şi avar, care îşi fură propriile avuţii în timpul crizelor de somnambulism.
11. Germ.: alchimistul faustian.
12. *Jean-Ernest Sarrasine*, eroul romanului *Sarrasine* din *Scene din viaţa pariziană*; sculptor talentat, e împins spre o moarte năprasnică de pasiunea exclusivistă pentru o cîntăreaţă care era de fapt, un cîntăreţ castrat.
13. *Il signor Giardini*, din romanul *Gambara (Studii filozofice)* e un şef bucătar care decade tot mai rău din cauza experienţelor inovatoare pe care le încearcă fără să dispere nici cînd e cît pe ce să otrăvească o masă întreagă.
14. *La vieille fille*, 1836.
15. *Un ménage de garçon*, 1842.
16. Fraţii *Edmond* şi *Jules de Goncourt* (1822—1896 şi 1830—1870), memorabili mai ales prin *Jurnalul* lor, cronică a societăţii mondene şi literare a vremii lor; partizani şi teoreticieni ai naturalismului, autori ai unor romane şi ai unor studii. După numele lor: Academia Goncourt şi premiul de prestigiu acordat pînă azi. V. şi capitolul *Naturalismul* din *Istoria literaturii franceze...*, în vol. de faţă.
17. Generalul *Georges Boulanger*, ministru de război în 1886, care a încercat printr-o lovitură de stat să instituie puterea personală cu sprijinul armatei.
18. *Séraphîta*, roman apărut în 1835; personajul cu acest nume simbolizează aspiraţia angelică a omului, fiinţă androgină, în dramatică întîlnire cu pămîntenii Minna şi Wilfrid, care îi vor dragostea.

19. Germ : *supraromantic.*

20. *Émile Boutroux* (1845—1921), filozof francez.

21. De fapt *Paul Gaschon,* zis *Paul de Molène* (1821—1862), ziarist şi romancier minor.

22. *Jean-Louis-Eugène Lerminier* (1803—1857), publicist şi profesor la Colegiul Franţei, colaborator la *Revue des Deux Mondes,* unde au apărut şi atacurile sale la adresa lui Balzac.

23. *Armand de Pontmartin* (1811—1890) : „Pontmartin — scrie Thibaudet în *Istoria literaturii franceze* — era un gentilom de provincie, legitimist în critica literară ca şi în orice alt domeniu, nu lipsit de vervă, şi mai puţin de pretenţii, care şi-a adunat articolele în mai multe volume intitulate *Foiletoanele de sîmbătă (Causeries du Samedi)* decît Sainte-Beuve în *Foiletoanele de luni".* În volume : *Causeries littéraires,* 1854—1856, 3 vol. ; *Causeries du Samedi,* 1857—1860, 3 vol. ; *Nouveaux Samedis,* 1865—1881, 20 de volume ; *Les semaines littéraires,* 1861—1864, 3 vol. ; *Derniers Samedis,* 1891—1892, 3 vol.

24. *Louis Vitet* (1802—1873), autor de drame *(Baricadele, scene istorice,* 1826, a avut un succes epocal) şi critic de artă *(Fragmente şi varietăţi),* 1846, 2 vol. ; *Eseuri istorice şi literare,* 1862 ; *Studii despre istoria artei,* 1863—1864, 4 vol.

25. *Auguste Mignet* (1796—1884), istoric de orientare liberală, Opere principale : *Istoria revoluţiei franceze,* 2 vol., 1824 ; *Istoria Mariei Stuart,* 2 vol., 1851.

26. *Edmond Scherer* (1815—1889), criticul literar de la *Le Temps,* contemporan cu Sainte-Beuve. De origine elveţiano-germano-engleză, „anumite domenii ale literaturii franceze, şi în primul rînd poezia, îi rămîn absolut străine şi devine comic cum se atinge de ele" — scrie Thibaudet, în *Istoria literaturii.* „Dar critica lui de idei e plină de interes, iar cele opt volume din *Studii de literatură contemporană* îl urmează pe Vinet şi constituie un bun moment de critică genevează, probă, inteligentă, mărginită"... (Alexandre Vinet, 1797—1847, critic şi teolog protestant elveţian cunoscut prin lupta sa pentru libertatea conştiinţei.) Din opera lui Scherer, în afara scrierilor religioase : seria citată de Thibaudet, *Studii de literatură contemporană,* 1863—1895, de fapt în 10 vol., *Studii critice despre literatură,* 1876.

27. *Hermann Keyserling* (1880—1946), filozoful german al înțelepciunii opuse civilizației tehnice moderne.
28. *Contele Joseph Arthur de Gobineau* (1816—1882), precursorul rasismului în lucrarea sa fundamentală *Eseu despre inegalitatea raselor umane*, 4 vol., 1833—1835. Dramaturg și romancier (*Les Pléiades, Nouvelles asiatiques* etc.).
29. *Charles Andler* (1866—1933), unul dintre inițiatorii luptei pentru revizuirea procesului Dreyfus, traducătorul în franceză al lui Kant (1891), al *Manifestului partidului comunist* de Marx și Engels în 1901) și al lui Fr. Lassalle (1904). Monografia sa *Nietzsche, viața și gîndirea lui* a fost editată în ed. N.R.F., în șase volume, apărute separat, între 1920 și 1931.

Cuvinte despre critică

1. *André Bellesort* (1866—1942), onorabil istoric literar francez. Cartea lui despre Sainte-Beuve e din 1927.
2. *Pierre Bayle* (1647—1706), fondatorul revistei *Nouvelles de la République des Lettres* (1684—1687) și autorul *Dicționarului istoric și critic*, 1697.
3. Din opera de critică literară a lui Voltaire: *Eseu despre poezia epică* (1728), Prefață la *Oedip* (1730), *Discurs despre tragedie* (1731), *Eriphilos, Discurs* (1732), *Alzire, discurs preliminar* (1736), *Comentarii la Corneille* (1764), *Secolul lui Ludovic al XIV-lea* (1751), *Dicționar filozofic* (1764), *Apărarea lui Ludovic al XIV-lea* (1768) etc.
4. *Abatele François d'Aubignac* (1604—1676), a luat parte la toate disputele literare ale epocii sale. Operele sale poetice și tragice nu s-au impus. În istoria criticii însă *Practica teatrului*, 1657, e o lucrare tipică pentru legiferarea clasicistă.
5. *Dionys din Halicarnas*, retorul grec din Roma, sec. I î.e.n. (mort, probabil, în anul 8 e.n.); autorul tratatului *Despre potrivirea cuvintelor*.
6. *Quintilian* (35 ?—96 ?), retorul latin de origine spaniolă, autorul cărții *Institutio oratoria*.
7. *François Guizot*, 1787—1874, profesor, academician, istoric, om de stat, autorul *Istoriei revoluției din Anglia* (1827); al *Cursu-*

lui de istorie modernă (1828—1830), al *Istoriei generale a civilizației în Franța* (1845) etc.

8. *Victor Cousin* (1792—1867), profesor, academician, filozof și om politic, șeful școlii spiritualiste eclectice : *Curs de filozofie ținut la Facultatea de litere în anul* 1818 (1848), *Curs de istorie a filozofiei* (1826), *Curs de istorie a filozofiei moderne,* 5 vol. (1841—1846), *Curs de istorie a filozofiei morale în secolul al XVIII-lea,* 5 vol. (1841). Cousin e unul dintre „Profesorii" la care se referă mereu Thibaudet pentru a indica tradiția spiritelor directoare ce domină o epocă prin funcții administrative. În 1815, la 23 de ani, conferențiar de istoria filozofiei la Facultatea de litere din Paris ; în 1820, destituit de către guvernul Restaurației ; urmează ceea ce biografii săi numesc „șapte ani consacrați marilor lucrări de erudiție filozofică". În 1828, numit din nou, își începe celebra carieră de orator adulat. Succesiv : consilier de stat, membru al Consiliului Regal pentru Instrucțiune publică, profesor titular, Director al Școlii Normale Superioare, „pair de France" etc... Filozofia lui eclectică și-a transformat-o, cînd era consilier regal, în disciplină obligatorie și, cum s-a spus, din „apostol" al doctrinei proprii a devenit „magistrul" ei. A „domnit" efectiv peste învățămînt, cu putere absolută asupra corpului didactic și a studenților, supunînd programele analitice unei rigidități ce se mlădia numai în fața revendicărilor clericale.

9. *Abel-François Villemain* (1790—1867), profesor, academician (secretar perpetuu), om de stat, considerat în sec. al XIX-lea drept întemeietorul criticii istorice. În 1812 : premiul Academiei pentru *Elogiul lui Montaigne ;* în 1814, pentru *Discurs despre critică ;* în 1816, pentru *Elogiul lui Montesquieu ;* ales în Academie la 31 de ani ; numit profesor mai întîi ca suplinitor al lui Guizot, apoi ca șef al catedrei de *elocință,* care i-a adus gloria de conferențiar iubit în rîndul tineretului și al doamnelor. Opera fundamentală : *Tablou al literaturii franceze în evul mediu,* 2 vol. și *Tablou al literaturii franceze în secolul al XVIII-lea,* 4 vol., împreună sub titlul *Curs de literatură franceză* (1828—1829).

10. *Contele Joseph de Villèle* (1773—1854), șeful ultraregaliștilor în timpul Restaurației, președintele Consiliului de Miniștri între 1821 și 1828, cînd a inițiat un număr de legi antipopulare.

11. În Olanda se afla, începînd cu sfîrşitul sec. al XVII-lea, centrul cel mai important al refugiaţilor politici din toate ţările Europei. Bayle a activat la Rotterdam, de unde conduce şi *Nouvelles de la République des Lettres. Le Journal littéraire* apare la Haga cu colaborarea unor iluştri luptători pentru libertatea criticii, din diverse ţări. O *Gazette littéraire de l'Europe* apare, la Amsterdam, între 1764 şi 1784, în 120 de vol.

12. *Elie Fréron* (1718—1776), duşman ideologic al lui Voltaire şi al *Enciclopediei*, critic şi întemeietorul jurnalului *L'Année littéraire*, la 1754, pe care l-a scos pînă la moarte. Opera critică a lui Fréron: *Scrisori despre cîteva lucrări ale timpului nostru*, 12 vol., 1749—1754.

13. Pascal, *Les Provinciales*. Vezi şi nota 9, la articolul *Boileau*.

14. *Polyeucte*, piesa lui Corneille, 1643; *Phèdre*, piesa lui Racine, 1677.

15. *Désiré Nisard* (1806—1888), din 1835 conferenţiar la Şcoala Normală Superioară, din 1844 profesor de elocinţă latină la Colegiul Franţei, din 1852 profesor de elocinţă franceză la Sorbona, din 1857 director al Şcolii Normale; cel mai agresiv duşman al romantismului, în cele două volume de *Studii despre poeţii latini ai decadenţei*, 1834. Titlul de glorie al lui Nisard e *Istoria literaturii franceze*, în 4 vol., (1861), concepută dogmatic, ca o apărare şi ilustrare a spiritului francez prin tradiţiile clasicismului.

16. Monumentala monografie a lui Sainte-Beuve, *Port-Royal*, consacrată mişcării janseniste din sec. al XVII-lea, a fost alcătuită iniţial în cadrul cursului ţinut la Universitatea din Lausanne, în 1837—1838; prima ediţie, în 5 vol., apare între anii 1840 şi 1859.

17. *Causeries du Lundi*, ed. I în 11 vol., 1851—1862, ed. III în 15 vol., 1857—1872 (articole din *Le Constitutionnel* 1849—1852, din *Le Moniteur* 1852—1861); *Nouveaux Lundis*, 13 vol., 1863—1870 (*Le Constitutionnel* 1861—1867; *Le Moniteur* 1867—1868; *Le Temps* 1869). Postum: *Premiers Lundis*, 1874—1875, în 3 vol. (articole din anul debutului).

18. Aluzii la lucrările de mult uitate ale lui Victor Cousin: *Societatea franceză în sec. XVII, după Marele Cyrus al d-rei de Scudéry*, 2 vol., 1858, *D-na de Sablé*, 1854, *D-na de Hautefort şi d-na* *de Chevreuse*, 1856; *Jacqueline Pascal*, 1845; *Tinereţea d-nei de Longueville*, 1853; *D-na de Longueville în timpul Frondei*, 1859.

19. Aluzie la Victor Cousin, *Raport asupra Cugetărilor lui Pascal*, 1842.

20. *Le Génie du Christianisme* al lui Chateaubriand, apărut prima oară, în 5 vol., în anul X (1802).

21. Victor Hugo, în anii debutului, profesase curent critica. În 1819 scotea *Le Conservatoire littéraire*, pentru care scrisese 272 de articole; în calitate de critic colaborează, în 1823, la *La Muse française*. În 1827 apare *Cromwell*, cu vestita prefaţă considerată manifestul romantismului francez. În 1834 apare volumul *Littérature et Philosophie*. La 60 de ani scrie studiul *William Shakespeare*.

    Lamartine e autorul *Cursului familiar de literatură* (1856—1869), caiete periodice pe care le scrie în întregime el singur (28 vol.).

    Alfred de Musset: *Literatură şi critică*, 1867.

    Baudelaire: *Curiozităţi estetice*; *Arta romantică. Reflecţii despre unii dintre contemporanii mei.*

22. *Édouard* e principalul personaj al romanului *Falsificatorii de bani (Les faux-monnayeurs)*, 1925, al lui André Gide, alter-ego al autorului.

23. *Auguste Vacquerie* (1819—1895), dramaturg postromantic, autor al multor piese uitate, ca *Funeraliile onoarei*, 1861 ş.a. O ediţie de: *Tetru complet*, 2 vol., în 1879.

24. *Bousingot* — numele dat după Revoluţia din 1830 tinerilor agitatori în favoarea democraţiei.

25. E vorba de cucerirea puterii de către fascişti.

Critica de susţinere

1. În anii debutului său, Sainte-Beuve e criticul entuziast al lui Hugo; în aceiaşi ani se naşte marea dragoste, cîndva împărtăşită, pentru Adèle Hugo, soţia poetului.

2. Prin *Romanul experimental*, 1880; *Naturalismul în teatru*, 1881; *Autorii noştri dramatici*, 1881; *Romancierii naturalişti*, 1881; *Documente literare*, 1881; *O campanie* (1880—1881), 1882; *Nouă campanie*, 1896.

3. *Ubu* — personajul lui Alfred Jarry; episodul la care se face aluzie e din *Ubu-rege*, actul III, scena II.
4. *Lutèce* continuă de fapt revista *La Nouvelle Rive gauche*, 1882.
5. *La Vogue*, care apare în primă serie în 1886 şi apoi în 1889, are şi colaborarea lui Macedonski, ca şi *La Wallonie*, care apare la Liège.
6. *Le Mercure de France* devine cea mai mare revistă a tinerei Franţe literare şi supravieţuieşte celebrelor ei campanii pînă în zilele noastre. Dispare în 1964, după 74 de ani, din lipsa mijloacelor financiare. Ultimul director: Gaëtan Picon.
7. *La Revue Blanche* apare din 1891 pînă în 1903.
8. *Emile Hennequin* (1858—1888) e cunoscut în ţara noastră prin referirile lui Gherea şi ale lui Ibrăileanu (*Literatură şi societate*, 1912), îndeosebi.
9. *Charles Morice* (1861—1919), socotit în epocă drept „creierul simbolismului". *Paul Verlaine, omul şi opera*, 1888; *Literatura imediatului*, 1889.
10. *Téodore de Wyzewa* (1863—1917), întemeietorul revistei *Revue Wagnérienne*, apoi colaborator la *Revue des Deux Mondes*.
11. *Remy de Gourmont* (1858—1915), marele critic al şcolii simboliste: *Plimbări literare (Promenades littéraires)*, 5 serii, 1894—1913; *Poezia populară*, 1896; *Cartea măştilor*, 2 vol., 1896—1898; *Estetica limbii franceze, deformarea, metafora, clişeul, versul liber, versul popular*, 1899; *Cultura ideilor stilului sau ale scrierii, creaţia subconştientă, disocierea ideilor*, 1900; *Problema stilului*, 1902; *Drumul de catifea (Le chemin de velours)*, *Noi disocieri de idei*, 1902; *Epiloguri, reflecţii despre viaţă*, 4 serii, 1903—1907; *Plimbări filozofice* (J. de Maître, Sainte-Beuve etc.), 1905.
12. *Léon Blum* (1872—1950), cunoscut om politic, şef al partidului social-democrat SFIO; în tinereţe, eseist literar şi moralist, unul din iniţiatorii revistei *La Revue Blanche*.
13. Adrien Remâcle era întemeietorul *Revistei Contemporane*. Tinerii se adunaseră în jurul lui Villiers de l'Isle-Adam şi ai altor poeţi proveniţi din Parnas; printre debutanţi se afla şi Maurice Barrès. La 1900, Remâcle era deja un uitat.
14. Singurul celebru dintre cei amintiţi de Thibaudet: Joris-Karl Huysmans, 1848—1907, autorul romanului epocal *De-a-ndaratelea*

(À rebours), 1884 ; a trecut de la naturalismul profesat la *Serile din Médan* la misticismul creştin.

15. *Édouard Rod* (1857—1910), scriitor elveţian, autor de romane psihologice ca şi de studii şi eseuri.
16. *La critique scientifique* apare chiar în anul morţii criticului, 1888. Postum apare şi volumul *Scriitori francizaţi*, 1889.
17. *La littérature de tout à l'heure.*
18. *Édouard Dujardin* (1861—1949), poet şi critic legat de simboliştii din cercul lui Henri de Régnier : *Laurii sînt tăiaţi (Les lauriers sont coupés), Veşnica întoarcere (Le Retour éternel)*, 1932 etc...
19. *Félix Fénéon* (1861—1944), din acelaşi grup, director la *Revue Blanche* şi primul biograf a lui Jean Moréas.
20. *Volupté*, romanul lui Sainte-Beuve (1834).
21. Prima frază din *Lumea ca voinţă şi reprezentare* a lui Schopenhauer.
22. Léon Blum, *Stendhal et le Beylisme*, 1914.
23. *Charles Maurras* (1868—1952), şeful dreptei naţionaliste franceze, directorul revistei *Action française*, condamnat în 1945 la închisoare pe viaţă pentru colaboraţionism în timpul ocupaţiei naziste ; poet şi critic, e teoreticianul unui neoclasicism şi neobositul denunţător al romantismului, pe care-l vede ţinînd de un spirit străin celui francez, în special de cel german ; întîlnirea cu fascismul schimbă tîrziu direcţia şovinismului său literar. O mare parte a criticii intelectualiste din timpul vieţii lui (inclusiv Thibaudet) şi de azi disting de omul politic pe artistul cuvîntului şi pe luptătorul raţionalist. În acest sens vede şi Thibaudet critica lui de susţinere, pe care o situează la dreapta şi în opoziţie cu aceea a lui André Gide.

Retragerea criticii universitare

1. *Nouvelle Revue Française* e şi azi, împreună cu editura Gallimard, un organ al marii intelectualităţi literare şi, într-o măsură, se poate numi *N.R.U.* fără nuanţa peiorativă pe care i-o dădea Thibaudet criticii universitare. Firesc, marii critici militanţi pentru *nou* sînt azi şi ei universitari. Succesorul lui Jacques Rivière la conducerea revistei este Jean Paulhan, intrat în echipa

redacţională încă din 1920 şi, după 1936, îngrijitorul ediţiilor postume din Thibaudet. Născut în 1885, face tranziţia între generaţii şi e profesor, adică mentor, fără a fi universitar. Însă Gaëtan Picon, născut în 1915, este un tipic universitar, ca formaţie şi ca profesie, fiind în acelaşi timp un moştenitor al lui Thibaudet. Istoricii literari ai celor mai recente mişcări artistice, autorii studiilor despre Sartre şi Camus, despre *noul roman* ca şi despre *teatrul absurdului* sînt adesea universitari: R. M. Albérès, n. în 1921, e doctor în litere şi profesor la Institutul francez din Florenţa. Georges Poulet, cunoscut proustianist, e profesor la Universitatea din Edinburgh şi la alte universităţi din S.U.A. şi Elveţia. Jean-Pierre Richard, n. în 1922, e profesor la Institutul francez din Londra. Robert de Luppée, n. în 1922, e profesor de filozofie etc. Chiar Roland Barthes (n. 1915), a fost profesor de litere la Paris, lector universitar în România (1947—1948) şi e, azi, cercetător la Consiliul Naţional al cercetării ştiinţifice şi conferenţiar universitar.

2. *Henri Bremond* (1865—1933), cleric catolic şi estetician al „poeziei pure“, critic literar de mare sensibilitate, în lucrări ca: *Rugăciune şi poezie, Poezia pură, Istoria literară a sentimentului religios în Franţa* (8 părţi), *Racine* şi *Valéry*.
3. *Le Temps*, serie nouă, din 1861, cu Edmond Schérer.
4. Foiletoanele sale sînt adunate în 6 volume, *La Vie et les Livres*, 1894—1903.
5. *Paul Souday* (1869—1929). Foiletoanele sale sînt adunate în *Cărţile timpului (Les livres du temps)*. Souday are şi studii de istorie literară precum şi cărţi închinate lui *Paul Valéry* şi *André Gide* (1927) peste care nu poate trece nici o cercetare bibliografică (deşi sînt culegeri de foiletoane).
6. *Edmond About* (1828—1885), romancier apropiat de şcoala naturalistă. Prima sa carte: *Grecia contemporană*, 1854. (În 1860: *La Rome contemporaine)*. Articolele sale de jurnal sînt adunate postum în vol. *Secolul XIX*, 1892.
7. *Adrien Hébrard* (1833—1914), director al ziarului *Le Temps*, senator.
8. *Gustave Planche* (1808—1857), criticul revistei *Revue des Deux Mondes: Portraits littéraires*, 2 vol. 1836; 2 vol. 1848; *Alte portrete literare*, 2 vol. 1854; *Portrete de artişti*, 2 vol. 1843;

Studii despre artă, 1855; *Studii despre școala franceză*, 2 vol. 1855. (I se închină monografii imediat după moarte; o monografie îi consacră, în 1909, germanul W. Balzer.)

9. *Antoine Arnauld*, supranumit *Arnauld cel Mare* (1612—1694), principalul apologet al Port-Royal-ului și al janseniștilor împotriva iezuiților; *Gramatica generală și rațională* (cu Lancelot), 1660; *Logica Port-Royal-ului* (cu Nicole), 1662; *Noi elemente de geometrie*, 1667.

10. *Pierre-Paul Royer Collard* (1763—1845), orator politic și filozof spiritualist. N-a lăsat o operă scrisă. Postum i s-au editat corespondența și *Fragmente filozofice adunate*, 1913.

11. „În mare parte — scrie Thibaudet în *Istoria literaturii franceze* — li se datorește lui Souday și Vandérem posibilitatea de a scrie azi o istorie militară a campaniilor critice de după război, campanii de dreapta și de stînga, campanie a poeziei pure, campanie a manualelor, campanie în legătură cu Valéry."

12. *Tortonism*, de la cafeneaua *Tortoni*, dispărută în 1894, frecventată de oficialitățile politice și literare. Cu alte cuvinte, denumește o orientare conservatoare.

13. Ferney fiind reședința lui Voltaire, simbolizează aici sediul raționalismului.

14. Bunăvoința celor patru față de Thibaudet e oricum direct proporțională cu bunăvoința lui Thibaudet față de fiecare dintre ei. Charles Maurras, deși doar cu trei ani mai în vîrstă decît Thibaudet, a constituit obiectul unei monografii thibaudeene: *Ideile lui Charles Maurras*, în ciclul *30 de ani de viață franceză* (după volumul închinat lui Barrès și înaintea celor două volume închinate bergsonismului). Între Maurras și Thibaudet se creează relații de la un maestru la un cititor, așa cum le stabilește oarecum Maurras fără împotrivirea criticului. Vandérem și Souday sînt pe picior de egalitate și bunăvoința lor față de Thibaudet, ca și a acestuia față de ei, e pigmentată polemic. Souday, grav, poate chiar, la un moment dat, să considere inutil „a sublinia eroarea d-lui Albert Thibaudet care, într-un studiu de altfel foarte lăudabil și bogat în pagini remarcabile, deși adesea obscure, îi compune acestui poet intelectualist (lui Paul Valéry) o figură bergsoniană". În acord cu Paul Valéry însuși, în fondul problemei, criticul Souday are alt ton decît poetul însuşi, care scria (în *Entretiens*): „Nu ştiu dacă pot fi considerat de tip bergsonian, cum ar vrea prietenul meu Thibaudet; dar nu cred". În schimb, faţă de abatele Bremond, Paul Souday e şi mai necruţător: „Lămuririle" pe care Bremond le anexează cărţii sale *Poezia pură* „ar avea — spune el — la rîndul lor mare nevoie de lămuriri" şi se caracterizează printr-o „întorsătură de spirit scolastică a acestui apostol al misticismului şi duşman al conceptelor". Bremond faţă de Thibaudet e însă, într-adevăr, în polemică amicală. Despre relaţiile lor, el povesteşte vechea anecdotă a celor doi pustnici care hotărăsc să se certe după treizeci de ani de bună convieţuire: „Aşadar, cel mai puţin paşnic dintre cei doi, încruntîndu-şi sprînceana, pune mîna pe banca de piatră pe care stăteau de obicei alături. — Banca asta e a mea — strigă el cu cel mai cavernos glas cu putinţă. — Ba nu, e a mea, bîiguie cel mai blînd. — Pe barba mea, e a mea, reia celălalt. — Bine, aşa e, consimte cel de-al doilea. Şi cearta lor a luat sfîrşit". Tot aşa şi cu noi doi. Thibaudet, cel mai violent, face întîi o mutră de parcă ar vrea să mă înghită apoi, pînă să apuc eu să o iau la fugă, mă cheamă îndărăt; în loc de unica bancă pe care s-a prefăcut că vrea să mi-o ia, îmi oferă două. Şi iată-mă mai obligat ca oricînd să-i găsesc un fotoliu..." *(Poezia pură.)*

Despre critica gidiană

1. *Ramon Fernandez* (1894—1944), vechi colaborator la *N.R.F.*, prieten cu André Gide, mai tîrziu catolic de stînga (cu Emmanuel Mounier, Gabriel Marcel etc.) dar, în timpul războiului, colaboraţionist. Cartea lui *André Gide*, a apărut în ed. R. E. Corrêa, în 1931. „Mă simt tare bine alături de Fernandez — nota Gide în *Jurnalul* său, în februarie 1931 —; inteligenţa lui e atît de vie, atît de promptă, încît orice i-ai spune, el a şi gîndit înaintea ta." În iulie, după apariţia cărţii lui Fernandez, nota „o oarecare amărăciune ce se împleteşte cu plăcerea pe care mi-a adus-o": că se vede citat inexact, după o ediţie cu greşeli de tipar sau după citarea altcuiva. Dar în ansamblu: „Îmi place mai ales ce spune el despre nevoia ştiinţifică a minţii mele, prin care simt foarte bine că mă deosebesc îndeosebi de cei din generaţia

mea şi de majoritatea celor ce mă urmează. E vorba, fireşte, de ştiinţe aşa-numite *naturale* sau experimentale; şi nu, cum are grijă să precizeze Fernandez, de ştiinţele aşa-numite *pure* şi *deductive*"... Lui Ramon Fernandez i se datoreşte şi un *Marcel Proust*, ed. Nouvelle Revue Critique, 1943.

2. *Léon Pierre-Quint*, discipol, pe la 1930, al lui André Breton şi al suprarealismului. În acelaşi timp critic literar de mare seriozitate, relevat mai ales prin studiile despre Proust *(Cum a apărut Swann*, ed. Kra, 1930; *Marcel Proust, viaţa şi opera)*. În 1932: *André Gide* la ed. Stock. Cartea se află în lucru încă din 1927, cînd Pierre-Quint dă, în *Omagiu lui André Gide*, cîteva *Note* pregătitoare. În martie 1928, Gide îşi însemna în *Jurnal* vizita lui Pierre-Quint care vine să-i arate manuscrisul studiului. După apariţia cărţii, aceeaşi observaţie (februarie 1933) despre citatele eronate, care-i atribuie contrasensuri. Gide scrisese: „Nu sînt *decît* ce cred că sînt". Pierre-Quint citează: „Nu sînt ce cred că sînt". „Punem rămăşag că aceasta e singura frază pe care o vor reţine criticii ?" — îi spunea Gide lui Pierre-Quint care pierdu rămăşagul chiar în seara aceleiaşi zile, o dată cu apariţia primei cronici despre cartea sa.
3. *René Schwob*, intelectual convertit la catolicism şi militant (ca Daniel Halévy şi alţii), „de stînga". Critic literar prin critică ideologică şi morală. Cartea despre Gide e intitulată *Adevărata dramă a lui André Gide* şi vede totul prin prisma gîndirii şi moralei catolice. „Cartea lui René Schwob despre mine — nota Gide în dec. 1932 — ar putea avea ca epigraf fraza lui Bossuet: *E cu neputinţă ca el să ne înveţe bine de vreme ce nu ne învaţă în Biserică.*" „Cei care (şi în mod special René Schwob) văd scrierile mele copleşite de obsesia sexuală, mi se par tot atît de absurzi ca şi cei ce, altădată, pretindeau că aceleaşi scrieri sînt frigide... Ce prostii pot scrie aceştia despre asta!"...
4. Aluzie la apariţia foiletoanelor lui Sainte-Beuve în fiecare luni.
5. *Un homme libre*, 1889, volumul II din ciclul care a făcut gloria lui Barrès: *Cultul Eului* (vol. I — *Sub privirea barbarilor*, 1888; vol. III — *Grădina Berenicei*, 1891).
6. Vinet, elveţian, era protestant ca şi d-na de Staël.

7. La 2 decembrie 1851 a avut loc lovitura de stat prin care Napoleon al III-lea a instituit puterea personală.

8. E vorba de *Pierre-Joseph Proudhon* (1809—1865), teoreticianul socialist-anarhist.

9. Volumele de *Prétextes* ale lui Gide nu reprezintă o suită de articole, o campanie critică, ci o culegere de eseuri din care unele apărute anterior în ediție separată.

10. Mallarmé a ținut o vreme cronica dramatică la *Revue Indépendante*. Articolele de-aici și le-a adunat în cadrul rubricii *Schițate la Teatru* din *Divagații*, 1897, împreună cu alte articole, apărute în *La République des Lettres, La Vogue, Mercure de France, l'Art et la Mode, La Revue Blanche* etc., precum și în unele publicații străine. În total sînt șapte articole care alcătuiesc, cum scrie Mallarmé, „o campanie dramatică pe care am dus-o la *R.I.* ...și de neuitat, în condiții destul de deosebite — nu mergeam decît rar la teatru : de aici, poate, himerica exactitudine a cutăror observații..."

11. *Le Globe*, organ al tinerilor romantici, apare între 1824 și 1831.

12. *François Buloz* (1804—1877), întemeietorul durabilei *Revue des Deux Mondes* din 1829. O monografie — Marie Louise Pailleron : *François Buloz et ses amis*, 1920, cuprinde și bogata corespondență cu scriitorii epocii, inclusiv cu Sainte-Beuve.

13. Vestita *doamnă Récamier — Jeanne Françoise Bernard de Récamier* (1777—1849), frumoasa și spirituala stăpînă a celui mai ilustru salon din epoca Restaurației, prietena apropiată a lui Chateaubriand.

14. Sainte-Beuve a fost primit în Academie înainte de 40 de ani și înainte de monumentala lui operă (*Port-Royal* apare în 1840).

15. *Le Constitutionnel*, care apare din 1815, e un oficios guvernamental.

16. Din 1896 pînă în 1911 (cînd se înființează editura N.R.F.), cărțile lui Gide (ca și majoritatea scrierilor din periodice) apar în *Mercure de France* (cu rare excepții).

17. *Jean Schlumberger*, n. 1877 ; romancier (*Neliniștita paternitate*, 1913 ; *Un om fericit*, 1921 ; *Leul îmbătrînit*, 1924 etc.), eseist (*Dialoguri cu trupul adormit*, 1927 ; *De dragul lui Corneille*, 1936 ; *Jaloane*, 1941 ; *Treziri*, 1949 ; *Madeleine și André Gide*, 1956).

18. *Jacques Copeau* (1879—1950), pînă în 1913 director al *N.R.F.*; întemeietorul teatrului *Le Vieux Colombier* (1913) şi unul dintre marii reformatori ai teatrului modern (comparabil cu Gordon, Craig şi Stanislavski). Iniţiativa teatrului e îmbrăţişată de întregul grup de la *N.R.F.*, iar Schlumberger e administratorul lui. Şcoala lui s-a dezvoltat în anii următori, formînd mulţi „copieni" *(copiaux)*. În 1939—40 conduce Comedia Franceză.
19. *Henri Ghéon* (1875—1944), scriitor de orientare catolică, dramaturg, adept al teatrului poetic de tip Claudel. Piesele sale mistico-lirice au fost însă un eşec.
20. *Jules Félix Coutan* (1848—1939), sculptor francez.
21. *L'Action française*, revista lui Charles Maurras.
22. Parafrazare după textul, de tipul versetelor biblice, din *Hrana pămînteană (Les Nourritures terrestres)*.
23. A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, 1906; reeditare în 1960.
24. *Jacques Rivière* (1886—1925), directorul *N.R.F.* din 1919 pînă la moarte. Autorul romanului *Aimée* şi al volumului *Études* cuprinzînd: *Baudelaire* (1910), *Claudel* (1910), *Gide* (1911), precum şi cîteva eseuri despre pictori şi muzicieni moderni. În ed. I, 1913 — şi Péguy; ed. a II-a — 1924.
25. Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, 1883; *Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, 1886. (Sînt prezentaţi cei zece scriitori pe care Bourget îi consideră formatorii generaţiei sale: Baudelaire, Renan, Taine, Flaubert, Stendhal, Turgheniev, Dumas, Fraţii Goncourt, Lecomte de Lisle, Amiel).
26. *Marcel Arland*, n. 1899, unul din cei mai vechi colaboratori ai *N.R.F.*, în ultimii ani codirector al revistei; romancier şi eseist, laureat al premiului Goncourt (1929) şi al Marelui Premiu de literatură al Academiei franceze. Eseuri: *Noua boală a secolului* (1922), *Drumul obscur* (1924), *Graţia scrisului* (1955), *Noaptea şi Izvoarele* (1943). Romane: *Ordinul* (1929, premiul Goncourt), *Antarès* (1932), *Pămîntul natal* (1938) etc.
27. *Jean Prévost* (1901—1944), scriitor inteligent şi combatant, angajat politic de partea forţelor progresiste, mort în Maquis, în luptă împotriva cotropitorilor nazişti. Eseist pasionat, pe teme etice (*Ispita singurătăţii*, 1925; *Plăcerea sporturilor*, 1926), poli-

tico-istorice (*anul 18*, 1930) şi literare (*Epicurienii francezi*, 1931 ; *Creaţia la Stendhal*, 1942) ; autor al unei *Vieţi a lui Montaigne*, 1926. Romancier populist. *Les Frères Bouquinquant*, 1930, *Le Pari* etc.

28. *Essai sur les données immédiates de la Conscience* a lui Bergson, 1889.
29. *Les philosophes français du XIX-e siècle* a lui Taine, 1857.
30. Paul Bourget, *Un crime d'amour*, 1886.
31. E vorba de *Revue des Deux Mondes*, la care colaborează din 1875 şi pe care, cu funcţia mai întîi de secretar de redacţie, o conduce efectiv pînă la moarte.
32. Reşedinţa lui Gide, comună cu cîteva sute de locuitori.

Atenţie la unic !

1. *Gabriel Marcel*, n. 1889, personalitate marcantă a literaturii franceze contemporane, autor dramatic interesant, dar mai ales om de idei, iniţiatorul existenţialismului catolic în Franţa.
2. Thibaudet însuşi.
3. *Jacques Chardonne*, n. 1884, romancier tradiţionalist, cunoscut mai ales prin primul său roman, *Epitalamul*, din 1921 şi prin trilogia *Destinele sentimentale* (1934—1936) la care se referă şi Thibaudet.

Reflecţii despre roman

Estetica romanului

1. *Pages de doctrine et de critique*, 2 vol., 1912.
2. Eugène-Melchior, viconte de Vogüé (1848—1910), academician, merituos pentru introducerea marilor scriitori ruşi ai sec. al XIX-lea în conştiinţa intelectualităţii franceze, prin studiul său

Le roman russe, 1886, în care, cu rezerve şi vădită opacitate, îl prezintă şi pe Dostoievski. Restul scrierilor lui Vogüé sînt uitate definitiv, inclusiv *Privirile istorice şi literare*, 1892. De semnalat pentru întîietatea cronologică : *Maxim Gorki*, 1905.

3. *Pontigny*, comună din arondismentul Auxerre, în care se află ruinele unei mînăstiri din sec. al XVII-lea. Aici s-au organizat multă vreme simpozioane pe teme culturale, cu participarea unor literaţi de frunte ai secolului nostru.

4. *Etienne Mayran*, romanul neîncheiat al lui Taine, a apărut pentru prima oară la 15 ani după moartea autorului, în *Revue des Deux Mondes*, 1909 ; apoi, în volum, cu prefaţa lui Paul Bourget (cuprinsă în *Paginile de doctrină*), în 1910.

5. Adică pe la 33 de ani, după primele sale lucrări de critică (*Eseul despre La Fontaine*, 1853 ; *Filozofii franceze*, 1857), dar înainte de *Istoria literaturii engleze*, 1864.

6. Taine, *Notes sur Paris, Vie et Opinions de M. Frédéric-Thomas Graindorge*, 1867. *(Note despre Paris, Viaţa şi opiniile d-lui Frédéric-Thomas Graindorge, doctor în filozofie de la Universitatea din Iena, principal asociat al casei de comerţ Graindorge & co.)*

7. Stendhal, *Mémoires d'un touriste*, 2 vol., 1838.

8. Taine, *Les origines de la France contemporaine*, 6 vol., 1875—1893.

9. Gottfried Wilhelm Leibniz, *Essai de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*, 1710.

10. *Charmides, sau despre înţelepciunea morală*, titlul dialogului platonician consacrat filozofului cu acest nume (aprox. 450—404 î.e.n.), unchi după mamă al lui Platon şi discipol al lui Socrate.

11. *Lysis, sau despre prietenie*, titlul altui dialog platonician ; Lysis, discipol al lui Pitagora, mort pe la 390 î.e.n.

12. Aluzie la vechiul *fabliau : Jonglerul Maicii Domnului (Le Jongleur de Notre-Dame)* : un călugăr, fost jongler, îşi închină Fecioarei cîntecele şi dansurile, singura ofrandă pe care, în neştiinţa şi umilinţa lui, i-o putea oferi. Ceilalţi călugări sînt scandalizaţi, dar Fecioara îi surîde şi jonglerul moare la picioarele altarului, mîntuit.

13. *Faidon*, unul dintre cele mai celebre dialoguri platoniciene, în care sînt evocate ultimele clipe ale vieţii lui Socrate în mijlocul discipolilor săi.
14. *Arnolphe*, personajul din comedia lui Molière *Şcoala femeilor*.
15. *Gaston de Foix*, nepot de soră al lui Ludovic al XII-lea, erou al Franţei medievale, născut în 1489 şi mort în 1512, după bătălia de la Ravenna, în fruntea armatei pe care o conduce victorios.
16. *La Danse devant l'Arche*, poemul unic al poetului Henri Franck, mort la 24 de ani (1888—1912); publicat fragmentar de către autorul însuşi în revista simbolistă *La Phalange* a lui Jean Royère şi în *N.R.F.*; editat postum la N.R.F. în 1912.
17. Din *Originile Franţei contemporane*.
18. *Voyage en Italie*, 2 vol., 1866.
19. *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, 1883.
20. *Drames philosophiques*, 1888 (v. nota 22).
21. *Le broyeur de lin*.
22. *Caliban*, urmare la *Furtuna*, dramă filozofică, 1878, *Apa Juvenţei*, urmare la *Caliban*, dramă, 1880; *Preotul din Nemi*, dramă, 1885; *Stareţa din Jouarre*, dramă, 1886.
23. *Marius the Epicurean*, 1885, romanul eseistului englez Walter Pater (1839—1894).
24. *La Rôtisserie de la Reine Pédauque*, 1893, romanul lui Anatole France.
25. *Le jardin de Bérénice*, 1891, romanul lui Maurice Barrès, integrat ulterior ca vol. III al trilogiei *Cultul Eului*, 1907 (I — *Sub ochii Barbarilor*; II — *Un om liber*).
26. *En marge des vieux livres* — povestirile lui Jules Lemaître; seria I — 1905; seria II — 1908.
27. *Histoire de Gil Blas de Santillane*, romanul lui Lesage; t. I şi II — 1715; t. III — 1724; t. IV — 1735; ed. în 4 vol. — 1747.
28. *L'Échéance*.
29. *Artamène ou le grand Cyrus*, 10 vol., 1649—1653; *Clélie, histoire romaine*, 10 vol., 1654—1660 — romanele d-rei de Scudéry (1607—1701).
30. *Le diable boiteux*, romanul lui Lesage din 1707.

31. *La vie de Marianne*, partea I — 1731 ; partea II — 1734 ; părţile III—XI, de la 1735 la 1741 ; *Le paysan parvenu*, cinci părţi, 1735—1736.
32. *Les Fâcheux*, comedia lui Molière din 1661. Comedie „cu sertare" *(à tiroirs)*, în terminologia clasică, adică alcătuită dintr-o succesiune de scene, pe o temă comună, fără legătură necesară între ele.
33. *Le Mercure galant*, comedia lui Edme Boursault (1638—1701), autor contemporan cu Molière ; piesă „cu sertare", în sensul de mai sus. Jucată prima oară în 1693.
34. *Les Mystères du peuple*, cele 16 volume ale romanului-foileton date de Eugène Sue între 1849 şi 1857.
35. Romanul lui Gérard de Nerval, cuprins în *Les filles du feu (Fiicele focului)*, 1854.
36. Romanul lui Prosper Mérimée, 1840.
37. Romanul lui Turgheniev, 1862.
38. Aluzie la personajul din *Tartuffe*, înţeleptul care dă sfaturi.
39. *L'Étape*, 1902 şi *Un Divorce*, 1904, romane ale lui Bourget.
40. Personaje din romanele lui Bourget. Monneron, din *Etapa*, roman antidemocratic, este un „dezrădăcinat" social, fiu de ţărani, ajuns profesor universitar şi distrus de clasa în care a pătruns, dar cu care nu are nimic comun.
41. *Claude Gueux*, eroul romanului *Ultima zi a unui condamnat* (1829) de V. Hugo.
42. *La Porte Étroite*, 1909.

Simbolism şi roman

1. *Peter von Cornelius* (1783—1867), pictor mistic german, din gruparea nazarinenilor. A pictat frescele din gliptoteca de la München.
2. *Friedrich Overbeck* (1789—1869), şeful şcolii catolice a picturii germane. Mistic sentimental în frescele sale.
3. *Jean de Meung* sau Jean Clopinel (1240 ?—1305 ?), autorul celei de a doua părţi din *Romanul Trandafirului*, romanul alegoric al evului mediu francez ; prima parte i se datoreşte lui Guillaume de Lorris. Prefăcutul *(Faux-Semblant)* e fiul Ipocriziei şi locuieşte cînd în societate, cînd la mînăstire.

4. *Philon Iudeul* (aprox. 13 î.e.n.—54 e.n.), filozof care încearcă să împace Biblia cu Platon și a cărui influență a fost considerabilă asupra literaturii creștine medievale.
5. *Marie-Louis-Antoine-Gaston Boissier* (1823—1908), latinist de prestigiu, profesor și academician, din generația lui Taine.
6. *La chute d'un ange*, poemul lui Lamartine, 1838. Cedar e al doilea fiu al lui Ismael; descendenții săi erau arabii nomazi din estul Palestinei.
7. *Le Satyre*, episod din *Legenda Secolelor* a lui Hugo.
8. *La maison du berger*, poemul lui Alfred de Vigny, 1844, din ciclul *Les Destinées*.
9. *Les morts qui parlent*, 1899.
10. *Alexandre Cabanel* (1823—1889), pictor francez de tip academist.
11. *William Bouguereau* (1825—1905), alt pictor francez epigonic și corect.
12. *Louis Bertrand* (1866—1941), romancier de succes în primele decenii ale secolului nostru, editor și monograf al lui Flaubert, autor uitat încă pe cînd se afla în viață.
13. Poemul lui Lamartine, apărut în 1836. *Jocelyn* are ca izvor cazul autentic al abatelui François Dumont, îndrăgostit de o fată și respins de familia ei.
14. *Jean-François Millet* (1814—1875), pictor peisagist francez, cunoscut prin tablourile sale din viața cîmpenească.
15. *Margites*, titlul unui poem satiric atribuit lui Homer, relatînd isprăvile „prostului prin excelență".

Compoziția în roman

1. L'Écuyère.
2. *François le Champi* de George Sand, 1849.
3. *Le Nabab*, de Alphonse Daudet, 1877.
4. *Old Mortality* de Walter Scott, 1816, ca și *Rob Roy*.
5. Dialog socratic (361 ?) al lui Xenofon.

6. *Corax din Siracuza* (sec. V î.e.n.), considerat ca primul care a scris un tratat grecesc de retorică. Specializat în oratoria judiciară, alcătuieşte, împreună cu elevul său *Tisias*, cuplul proverbial de oratori specioşi, argumentînd „pe probabilităţi".

7. Epopei din ciclul epic grecesc. *Nostoi (Întoarcerile)*, de Egias din Trezena, e consacrată aventurilor prin care trec eroii greci la întoarcerea din Troia. Aici apar cei doi Aiax din *Nostoi*.

8. *À celle qui est restée en France*, poezie din volumul *Contemplations* (1856) al lui Hugo (ultima poezie a cărţii a IV-a din volum, intitulată *Pauca meae* şi consacrată fiicei sale moarte).

9. *Le Retour de l'empereur*, episod din *La Légende des Siècles*.

10. *L'Orme du mail*, 1897, romanul lui Anatole France (vol. II din *Istoria contemporană*, 1897—1899).

11. *Emile Faguet*, *Propos littéraires*, seria I, pag. 9.

12. *Le mannequin d'osier*, 1898, alt volum din *Istoria contemporană*.

13. *Émile Faguet*, *Propos littéraires*, seria I, pp. 20—21.

14. „Vulcanizat" — scrie Faguet, continuîndu-şi ideea dintr-un paragraf anterior: „Rămîne menajul Bergeret, şi faptul că d. Bergeret a fost tratat de d-na Bergeret ca şi cum ar fi fost el Vulcan, ea Venus, iar d. Roux, elevul preferat al d-lui Bergeret, — Marte..."

15. *Le Lys rouge*, 1894, alt roman al lui France.

16. *Prosper Montagné* (1864—1948), celebru bucătar francez, autor, între altele, al *Larousse*-ului *gastronomic*.

17. *Victorien Sardou* (1831—1908), dramaturgul francez de mare succes în epocă, virtuos al construcţiei dramatice.

18. *Henry Bataille* (1872—1922), dramaturg fruntaş al teatrului bulevardier. (*Marşul nupţial*, *Femeia goală*, *Fecioara nebună* etc.)

19. Roman al lui Alphonse Daudet, din 1880.

20. *Théodore*, piesa lui Sardou din 1884.

21. *Célimar, le bien-aimé*.

22. *Pro Milone*, unul dintre cele mai celebre discursuri judiciare ale lui Cicero (anul 52 î.e.n.).

Reflecții despre literatură

Discuție despre modern

1. Lamartine 1790—*1869*; Sainte-Beuve 1804—*1869*; Prosper Merimée 1803—*1870*; Théophile Gautier 1811—*1872*; Jules Michelet 1798—*1874*.
2. *La Minerve Française* apare din 1919.
3. *Gonzague Truc*, publicist din gruparea lui Charles Maurras, neoclasicistă în literatură și naționalist-conservatoare în politică. A publicat volumul *Les raisons perpétuelle de croire*, 1931, în colecția *Les Essais critique* (ed. Nouvelle Revue Critique) în care apare și *Physiologie de la critique* a lui Thibaudet.
4. *L'avenir de l'intelligence* (1900), eseul-manifest al lui Maurras, cuprins în volumul cu același titlu, apoi în volumul *Romantisme et Révolution*.
5. *Henry Bordeaux* (1870—1963), academician, autor al multor romane cu succes de public. În ultimii ani: *Memorii*.
6. Personaj din *Doamna Bovary*.
7. *Joseph Prudhomme*, personajul lui Henri Monnier (1805—1877), în romanele *Grandeur et décadence de M. J.P.* (1853) și *Mémoires de M. J.P.* (1857), întruchipare a burghezului francez în plină ascensiune arogantă.
8. *Louis Bouilhet* (1822—1869), poet și dramaturg fără însemnătate, dar prietenul fidel și confidentul lui Flaubert (v., în vol. de față, *Laboratorul lui Flaubert* din monografia lui Thibaudet).
9. V. articolul *Boileau* din vol. de față și notele corespunzătoare.
10. *Les Caves du Vatican*, romanul lui Gide din 1914.
11. *Les Nourritures terrestres*, capodoperă poetică a lui Gide din anii debutului.
12. *L'Immoraliste*, romanul lui Gide din 1917.

13. *Pierre-Joseph Proudhon* (1809—1865), socialist anarhic mic-burghez.

14. *François-Antoine Boissy d'Anglas* (1756—1826), președintele Convenției după reacțiunea din thermidor, apoi *pair de France* în 1814.

15. *Jean Féraud* (1764—1795), deputat în Convenția Națională, din primii ei ani, i se alătură lui Barras după thermidor și în ziua de 1 prairial a anului III, într-o învălmășeală produsă de un atentat nereușit la viața președintelui Boissy d'Anglas, e împușcat mortal. Se spune că mulțimea i-a tăiat capul și l-a purtat rîzînd în vîrful unui băț.

16. *Jean Lombard* (1854—1891), autodidact, bijutier de meserie, romancier „antinaturalist".

17. *Pierre-Joseph Borel d'Hauterive*, cunoscut sub numele de *Pétrus* (1809—1859) : un volum de versuri, *Rhapsodies*, 1832, e urmat de proza din *Champavert, povestiri imorale*, 1833, și de pamfletul *Obeliscul din Luxor*, 1833 ; un roman : *Madame Putiphar*, 2 vol., 1839, cu un prolog în versuri. Funcționar comercial, apoi ziarist, a întemeiat două jurnale efemere — *Revue pittoresque* și *L'Âne d'or*, a continuat să trăiască în mizerie pînă a căpătat, prin intervenția lui Gautier, un post de inspector administrativ, din care a fost destituit în urma unui duel ; în cele din urmă muri neștiut de nimeni. Postum i s-au reeditat versurile, *Champavert* și *Madame Putiphar* și i s-au închinat studii ; Baudelaire, în *Arta Romantică*, cap. XXII *(Reflecții despre cîțiva dintre contemporanii mei)*, îi închină cîteva pagini de caldă reamintire, nu supraapreciindu-l, dar subliniind că fără el „romantismul ar fi avut o lacună" : „Lycanthropia" pe care o cultiva Pétrus. „Lycantrop — bine zis ! Omul-lup sau vîrcolac." Gautier îi acordă un spațiu respectabil în *Istoria romantismului*, 1874 ; Champfleury — în *Vignete romantice*, 1882. Thibaudet însuși, în *Istoria literaturii franceze* (capitolul despre cenaclurile romantice) scrie : „Pétrus Borel a întruchipat atitudinile și provocările unui romantism integral, nu atîta în persoana sa (în jurul căreia ne cam lipsesc anecdotele, iar asemenea glorii nu sînt relevate decît prin anecdote), cît într-o anumită poziție de purtător de drapel, în vederea căreia și-a găsit binenimeritul nume de lycanthrop, și într-o operă scrisă cu inten-

ție vădită de a face pe sălbaticul, în spiritul faimoasei sălbăticii cu frișcă pe care o cultiva cenaclul din rue du Doyenné (al lui Gautier și Gérard de Nerval — n.n.). Ghinionul lui Pétrus a fost că, după el, fiecare generație și-a avut propriul ei Pétrus, astfel încît cel dintîi, întemeietorul genului, a fost acoperit de uitare. Dar cui îi place Lautréamont sau Jarry i se impune să aibă și un gînd bun, și un ceas de lectură, pentru Pétrus."

18. Evident, azi, alăturarea aceasta nu mai pare atît de stridentă. Rousseau zis Le Douanier (1844—1910), contemporanul lui Cézanne, ocupă un loc considerabil în pictura modernă.

19. *La Foire sur la place,* vol. V din *Jean-Christophe.*

Ideea de generație

1. F. Mentré, *Les générations sociales,* Paris, 1920.

2. *Charles Renouvier* (1815—1903), unul din întemeietorii neocriticismului în filozofia franceză: *Essais de critique générale,* 4 vol., 1856—1864 (ed. II: 6 vol. 1876—1896 etc.); *La nouvelle monadologie,* 1899; *Le personnalisme,* 1903.

3. *Octave Hamelin* (1856—1907), discipolul lui Renouvier; *Sistemul lui Renouvier* (ed. postum, 1927), *Elementele principale ale reprezentării.*

4. *Gabriel Tarde* (1843—1904), șeful școlii psihologice în sociologie. *Legile imitației,* 1890; *Logica socială,* 1895; *Legile sociale,* 1898.

5. *Antoine-Augustin Cournot* (1801—1877), matematician și economist, autorul unei doctrine filozofice bazate pe calculul probabilităților.

6. F. Mentré, *Cournot și renașterea probabilismului în secolul al XIX-lea,* 1908.

7. *J. Dromel,* discipol al pozitivismului lui Auguste Comte; el împarte indivizii unei societăți în trei categorii, după vîrstă: prima cuprinde toți tinerii pînă la 25 de ani; a doua, oamenii capabili să ocupe funcții politice, deci între 25 și 65 de ani; a treia, bătrînii de peste 65 de ani, vîrstă de la care omul poate fi considerat mort din punctul de vedere al vieții publice. Pe baze statistice, Dromel stabilește categoria oamenilor politici din rîndul bărbaților între 25 și 41 de ani etc. Între aceștia și cei de 41—65 de ani se duce lupta dintre trecut și prezent. La fiecare 16 ani apare astfel o generație nouă (J. Dromel, *La loi des révolutions)*.

8. *Giuseppe Ferrari* (1811—1876), istoric pozitivist italian, luptător pentru eliberarea națională și socială. În filozofia istoriei, aplică principii astronomice și matematice și creează o periodizare pe generații și epoci de un schematism excesiv. *Teoria dei periodi politici*, 1874, *L'Aritmetica nella storia*, 1875.

9. *Ottokar Lorenz* (1832—1904), istoric german, întemeietor al genealogiei științifice: *Generationenlehre (Sistemul generațiilor)*.

10. *Charles Seignobos* (1854—1942), istoric de mare autoritate, coautor al unei celebre *Introduceri în studiile istorice*, 1897 (cu Langlois) autorul *Formării civilizației europene* și al *Evoluției celei de a 3-a Republici*.

11. *Johann Elert Bode* (1747—1826), astronom german. *Legea lui Bode* indică posibilitatea de a stabili cu aproximație distanțele relative de la planete la soare.

12. *Eduard Brückner* (1862—1927), geograf german, autorul unor lucrări despre variațiile climaterice.

13. *Leopold von Ramke* (1795—1886), istoric german, autorul unei vestite *Istorii a Germaniei în timpul Reformei*, considerat întemeietor al științei istorice germane din sec. al XIX-lea.

14. În 1547 moare Francisc I și-i urmează la tron Henric II care se aliază cu protestanții germani și aduce căderea lui Carol Quintul; generația „de la 1548" e generația Pleiadei. (În 1550 apare *Apărarea și ilustrarea limbii franceze.)* În 1648 se încheie Războiul de 30 de ani (Pacea din Westfalia); acum ajunge la maturitate generația lui Pascal (n. 1623). 1848 e singura dată incontestabilă din acest lanț imaginar.

15. *Frédéric Le Play* (1806—1882), economist de orientare conservatoare, vede consolidarea societății pe baza familiei, a religiei și a proprietății private.

16. În *Port-Royal* ; un duce de Roannez intermediază întîlnirea dintre Pascal și Cavalerul de Méri, preceptorul d-nei de Maintenon.

17. *Agrippa d'Aubigné* (1552—1630), pătimașul autor al *Tragicelor,* era calvinist militant și prieten al regelui protestant Henric IV. Nepoata sa, Françoise d'Aubigné, marchiză de Maintenon (1635—1719), trecută la catolicism, căsătorită în silă, la 17 ani, cu poetul burlesc Scarron (cînd acesta avea 42 și era total paralizat), văduvă la 25 de ani, preceptoarea fiilor lui Ludovic al XIV-lea și, de la 49 de ani, soția secretă a regelui și stăpînă religioasă a țării, poate inițiatoarea revocării edictului de la Nantes și a noii campanii de persecutare a protestanților.

18. *Ernest Renan* (1823—1892), unul din marii mentori ai generației de la sfîrșitul secolului al XIX-lea ; de la cariera ecleziastică a trecut la cercetări istorice : *Istoria creștinismului,* 8 vol., 1863—1885, *Istoria poporului lui Israel,* 5 vol., 1887—1891 ; de la credință a trecut la scepticism, apoi la încrederea în știință și în rațiune : *Amintiri din copilărie și tinerețe,* 1883 (istoria pierderii credinței) ; *Viitorul științei, cugetări din 1848,* 1890 (profesie de credință raționalistă).

Ernest Psichari (1883—1914), nepotul său, reface drumul de la raționalism la credință. Discipol al lui Péguy, cultivă atitudinea vieții eroice și a experiențelor mistice, care formează miezul romanului său psihologic : *Chemarea la arme,* 1913, ca și al celui rămas în manuscris, după uciderea lui pe front, *Călătoria sutașului,* și a jurnalului său, editat postum sub titlul *Glasurile ce strigă în pustiu.*

19. *Victor Giraud* (1879—1949), istoric literar din școala lui Gustave Lanson : *Les Maîtres de l'Heure,* 1912 ; *Eseu despre Taine (Essai sur Taine),* 1901, *Pascal, omul, opera, influența,* 1900 etc. *La Critique littéraire — le problème, les théories, les méthodes,* 1945.

20. *Conferința Molé,* reuniune menită să-i pregătească pe tinerii avocați pentru dezbaterile vieții politice. A fost inițiată în 1832 de către contele Louis Mathieu Molé, pe atunci lider politic în opoziție.

Marcel Proust şi tradiţia franceză

1. *Jacques Bénigne Bossuet* (1627—1704), părintele predicii catolice franceze, şi-a făcut studiile la colegiul iezuit din oraşul său natal, Dijon, pînă la vîrsta de 15 ani, cînd a fost mutat la Paris, în Colegiul Navarei (1642). Se spune că în timpul anilor săi de studii teologice (în orice caz după 15 ani) a frecventat salonul d-nei de Rambouillet unde, într-o seară, a improvizat o predică de mare succes.
2. *Vincent Voiture* (1598—1648), poetul preferat al salonului Rambouillet.
3. Mallarmé primea în fiecare marţi, în apartamentul lui din Paris, de pe strada Romei.
4. *Monsieur Legrandin,* care se proclamă apoi conte de Méséglise, apare în romanul lui Proust de la primele volume (*Du coté de chez Swann,* I, apoi *Albertine disparue,* II) şi reapare în *Timpul regăsit,* II, la recepţia prinţului de Guermantes, bătrîn şi greu de recunoscut.
5. *Charles Swann,* cel mai cunoscut personaj din romanul lui Proust — cel ce dă titlul primelor două volume. Swann deţine o proprietate la Tonsonville. Geografic, dar nu numai atît, aceasta era situată faţă în faţă cu proprietatea prinţilor de Guermantes. Proprietarul de la Tonsonville e însă un intelectual de origine modestă, faţă în faţă cu nobilii de viţă veche din familia Guermantes. Swann e cel ce-l introduce pe „Marcel", naratorul, în lumea înaltă.
6. Vechea familie Guermantes reprezintă, în romanul lui Proust, autentica nobilime franceză, cu strălucirea ei, ca şi cu resturile ei de mentalitate feudală pe care s-au altoit moravurile moderne ale vieţii mondene. După genealogia la care ţine familia, ea s-ar trage dintr-un Aldonce de Guermantes, frate cu Ludovic al VI-lea, rege al Franţei în sec. al XII-lea.
7. *À l'ombre des jeunes filles en fleur* constituie partea a doua a ciclului *În căutarea timpului pierdut.*
8. *Hérodiade,* poem al lui Mallarmé, alcătuit din *Scenă* (Doica şi Irodiada) şi din *Cîntecul Sfîntului Ioan.*
9. *La Grève des forgerons,* poezie a lui François Coppée.
10. V. n. 3 la *Estetica romanului.*

11. *Marchizul Philippe de Dangeau* (1638—1720), curtean preţuit şi academician, contemporanul dintr-o generaţie mai vîrstnică a celebrului duce de Saint-Simon (1675—1755), autorul *Memoriilor* (cronologic fixate între 1691 şi 1723).
12. *Doctorul Cottard*, personaj din romanul lui Proust, medic ilustru, dar mediocru om de societate, opac la creaţiile artistice şi la convorbirile spirituale.
13. *Anaxagoras* (cca. 500—428 î.e.n.), filozoful din şcoala ioniană şi profesorul lui Socrate, a introdus în filozofie ideea unui principiu ordonator, inteligenţa. *Homeomeria*, în termenii săi, înseamnă divizibilitatea oricărui corp în particule simple calitativ identice cu compusul. Ulterior prin *homeomerii* au fost indicate particulele înseşi. Homeomeriile s-ar deosebi de atomi prin aceea că au toate calităţile sensibile ale corpurilor, în vreme ce *atomii* n-ar avea decît proprietăţi geometrice şi mecanice, iar proprietăţile sensibile ar fi rezultatul mişcării şi organizării atomilor.
14. *Palamède de Guermantes, baron de Charlus*, personaj din romanul lui Proust, încarnare a virtuţilor şi a viciilor ereditare ale nobilei familii.
15. *Ana Brancovan, contesă de Noailles* (1876—1933), poetă foarte apreciată la începutul secolului nostru.
16. *Henry Bernstein* (1876—1953), dramaturg francez de mare succes în teatrul modern de bulevard.
17. *Sermon sur l'Unité de l'Église* (1681), singura predică tipărită în timpul vieţii lui Bossuet şi din hotărîrea lui însuşi, ca manifest oficial al politicii bisericii de stat a lui Ludovic al XIV-lea.
18. Cît de frumoase sînt altarele tale, Iacove, şi corturile tale, Israel.

Bergsonismul

Prefaţă

1. *Lucien Lévy-Bruhl* (1857—1939), filozof şi sociolog francez, autorul cunoscutului studiu *La mentalité primitive* (1922).
2. *Georges Dumas* (1866—1946), filozof, psiholog şi medic francez, conducătorul importantului *Tratat de psihologie* (ed. nouă 1932—1933).

3. Edouard Le Roy (1870—1954): *Une philosophie nouvelle, Henri Bergson*, 1912.
4. *William James* (1842—1910), mare filozof american, considerat curent ca unul dintre întemeietorii pragmatismului.
5. *Bergson pentru începători: un rezumat al filozofiei sale.*
6. Cartea a cincea a monografiei se intitulează *Le monde qui dure (Lumea care durează)* și ocupă ultimele trei capitole din vol. I ca și întreg vol. II (încă 13 capitole) pînă la *Concluzie*. Cartea I: *Direcțiile* (O filozofie a duratei; a schimbării; a calității; a tensiunii; a acțiunii); Cartea a II-a: *Cunoașterea*; Cartea a III-a: *Logica iluziei*; Cartea a IV-a: *Logica adevărului*. Din cele 16 cap. ale cărții a V-a: *Elanul vital*; *Indivizii*; *Libertatea*; *Instinctul*; *Inteligența*; *Știința*; *Arta*; *Religia*; *Morala*; *Istoria*; *Filozofia*.
7. Cap. XVI al cărții a V-a (vol. II).
8. *Alfred Fouillée* (1838—1912), filozoful „ideilor-forță". *La Philosophie de Platon*, vol. I—II — 1869; vol. III — 1909.
9. Curent al filozofiei.

Interioare

Baudelaire

1. Cu inima ușoară m-am cățărat pe deal
Și-am contemplat orașul în toată-a lui amploare:
Bordel și purgatoriu, iad, ocnă și spital.
2. *Arsène Houssaye* (1815—1900), poligraf, prietenul și sprijinitorul multor scriitori în jurul lui 1850. Poeziile sale au fost reunite într-un volum prefațat de Th. de Banville.
3. *Marele Trianon*, construit de Mansart în 1687, și *Micul Trianon*, construit de Gabriel și oferit în dar, de Ludovic al XVI-lea, Mariei Antoaneta, în 1774. Prin extensiune, în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea, Trianon se numește orice pavilion construit în

parcuri după modelul Marelui Trianon de la Versailles, sugerînd deci o atmosferă de artificiu pastoral.

4. E drept c-avem şi noi, naţiunile stricate,
Frumuseţi de cei vechi pe deplin ignorate :
Obrajii roşi de-un ulcer pe inimă ivit ;
Sau frumuseţi, s-ar zice, de suflet vlăguit ;
Zadarnică scornire a muzelor bătrîne !
Bolnava noastră rasă şi pînă azi rămîne
În faţa tinereţii adînc să se închine —
— A tinereţii sfinte, a frunţii ei senine,
A ochiului ce pur e, ca apa unui rîu...

5. Musset se-nşală : nu-i tocmai vinovat...

6. *Louis Gresset* (1709—1777), academician şi poet satiric.

7. Ce plin e somnul de miracol !
Dintr-un capriciu-original
Gonisem din acel spectacol
Iregularul vegetal,

Şi-acum vedem, plin de mîndrie,
Cum în tabloul meu încape
O molcomă monotonie
De marmură, metal şi ape...

. . . .

Lucios şi clar se-nfăţişa
Orice, chiar cele-ntunecate ;
Lichidul slava-şi încrusta
În razele cristalizate.

(În rom. de Al. Philippide)

8. *La maison du berger* de Vigny.

9. *Tristesse d'Olympio* de Hugo.

10. *Adolphe Dumas* (1805—1861), mediocru autor de teatru şi poetul *Provinciei*, 1840.

11. *Cours familier de littérature — Un entretien par mois*, 28 vol., 1856—1869.

12. Un fulger... apoi noaptea ! — Făptură fără drum,
Tu care cu-o privire m-ai renăscut deodată,
Abia în veşnicie te voi vedea de-acum ?

În alte părţi, departe! Tîrziu! sau *niciodată!*
Căci nu-mi cunoşti cărarea, nu ştiu spre ce mergeai,
O, tu zădarnic dragă, o, tu care ştiai!
(În rom. de Al. Philippide.)

Traducerea literală a ultimului vers:
O, tu pe care te-aş fi iubit, o tu care ştiai aceasta!

13. *Joseph-Marie (Joséphin) Soulary* (1815—1891), poet din „Pleiada lyoneză“ de tip François Coppée.

14. *Victor Duruy* (1811—1894), istoric de prestigiu: *Istoria Greciei antice*, 1861; *Istoria Romanilor*, 1843—1844 etc.

15. Prin codri de simboluri petrece omu-n viaţă
Şi toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.
(În rom. de Al. Philippide)

16. În clinii sinuoşi ai vechii capitale,
Cînd pînă şi oroarea drept vrajă îmi apare,
Pîndesc, lăsat în seama pornirilor fatale,
Făpturi străvechi, căzute, ciudat fermecătoare.
17. O, cîte bătrînele de acestea-am urmărit!
18. Am amintiri mai multe decît un milenar.
(În rom. de Al. Philippide)

19. Bob de tămîie-n care biserica-i scăldată
Sau mosc bătrîn în pungă impregnat,
Farmec adînc şi magic cu care ne îmbată
Trecutul în prezent reînviat!
20. O, bucle! O, năvalnic parfum dulceag şi greu!
Pentru-a umplea alcovul cu amintiri iubite
Ce stau de mult în părul acesta adormite
Ca pe-o batistă-n aer să-l vîntur vreau, mereu!

Asia moleşită şi Africa-nfocată,
O lume de departe, pierdută, moartă-aproape,
În fundul tău învie, pădure parfumată.
(În rom. de Al. Philippide)

21. Eu vă veghez fierbinte, mereu, din depărtări,
Şi paşii şovăielnici privirea mea vi-i ştie
De parcă v-aş fi tată, şi-ascunse desfătări
Fără să ştiţi mi-aduceţi, o, voi, minune vie!

Văd cum în voi pasiunea novice încolţeşte,
Vă văd, sumbre sau clare, vieţile pierdute;
Multiplicatu-mi suflet păcatul vi-l trăieşte
Şi pieptu-mi radiază de tot ce-n voi virtute-i!

Ruini, o minţi asemeni cu mine din născare!
Vă spun un grav adio în fiecare seară!
Octogenare Eve, mîini unde veţi fi oare,
Cînd vă pîndeşte Domnul cu fioroasa-i gheară?

22. *Sacre de la femme.*

23. *Philippe Quinault* (1635—1688), criticat de Boileau, dar gustat în epocă pentru libretele de operă puse pe muzică de Lully.

24. *Quimper*, fostă capitală de comitat, acum orăşel cu cîteva zeci de mii de locuitori; Quarré-les-Tombes, comună pe locul unui burg medieval.

25. *Le mariage d'Olympe*, de Musset.

26. *Domnişoara Aïssé* (1694?—1733), principesă circaziană cumpărată de contele de Ferriol, ambasador la Constantinopol, adusă la Paris şi crescută acolo. Fermecătoare figură a Regenţei. *Scrisori* publicate postum, în 1787.

27. *Thérèse Levasseur*, soţia lui J.-J. Rousseau, femeie analfabetă şi vulgară.

28. Dacă pumnalul, focul, otrava, siluirea
N-au vrut să-ţi puie încă blazonul lor poznaş
Pe pînza care-o ţese destinul nostru laş,
Pricina e că slabă şi trîndavă mi-i firea.
(În rom. de Al. Philippide.)

29. Fără iubiri şi-alinturi n-am mai putea trăi.
Le-am supt la sînul mamei din prima noastră zi.

30. Sculptorul *Jean-Baptiste Clésinger* (1814—1883).

31. Pictorul *Gustave Ricard* (1823—1872).

32. Numele tău mi-e drag, Appolonie,
Ecou grecesc venit de-acolo,
Ca în robusta-i armonie
Să-ţi spună sora lui Apolo...

33. Şi totuşi, suflet darnic, iubeşte-mă! Fii mamă
Chiar pentr-un nestatornic, chiar pentr-un păcătos;
Şi, soră sau amantă, fii vraja ce-o destramă
Vremelnic toamna mîndră sau un apus frumos.

Nu-ți va fi greu! Mormîntul așteaptă; e flămînd!
O, lasă pe genunchii tăi fruntea-mi să se culce
Și astfel alba vară fierbinte regretînd,
Din toamna pe sfîrșite să gust o rază dulce!

(În rom. de Al. Philippide)

34. Vreau să-ți închin, Madonă și amantă...
35. Aspra nerodnicie a desfătării voastre
Vă adîncește setea și pielea v-o-năsprește,
Și-n viforul bezmetic al poftei ce vă bate
Pe voi pocnește carnea ca un stindard în zdrențe.

De oameni vii departe, nomade, pedepsite,
De-a dreptul prin deșerturi ca lupii alergați;
Pliniți-vă ursita, o, inimi răvășite,
Fugiți de infinitul ce-n cugete-l purtați.
36. În insula ta, Venus, atît doar am găsit:
Figura mea în ștreangul simbolic atîrnată.
— O, Doamne! Dă-mi curajul și vlaga minunată
Să-mi pot privi și gîndul și trupul, nescîrbit!

(În rom. de Al. Philippide)

37. *Sébastien le Nain de Tillemont* (1637—1698).
38. O! cetitor fățarnic, — tu, semenul meu, — frate!

(În rom. de Al. Philippide)

39. V. capitolele din *Gustave Flaubert*, în prezentul volum.
40. Acuma miezul nopții bate
Și *în batjocură* ne-ndeamnă
Să socotim cam ce înseamnă
Folosul zilei încheiate:
— Azi, dată cu soroc fatidic,
Și vineri, treisprezece, noi
Știind și făr-a da-napoi,
Am dus o viață de eretic.

Hulit-am chiar și pe Isus
Cel mai de netăgăduit...

Jertfă Prostiei i-am adus
Și creștetelui ei de taur...

În fine, ca să înecăm
Vertigiile în orori,
Noi, mîndrii lirei slujitori
— A căror slavă-i să cîntăm
Beții de lume funerară —
Sătui, ne-am îndopat la masă !
Să stingem iute lampa, ca să
Pierim în întuneric iară...

41. Mi-e sufletul mormîntul în care infinit
Sălășluiesc și umblu, nemernic chinovit ;
Nimic nu e frumos în schitul meu mîrșav...

O, trîndave călugăr ! cînd oare voi preface
Icoana stării mele ce ticăloasă zace,
În lucrul mîinii mele, privit cu drag și grav !...

42. Extrasă din focarul razei dintru-nceput, curate...
Splendizi, ochii de oameni nu sînt față de ea
Decît oglinzi umbrite, mereu înlăcrimate.

43. Și al voinței noastre metal neprețuit
Acest chimist destoinic în aburi îl preschimbă.
(În rom. de Al. Philippide)

44. Gonzague de Reynold, *Charles Baudelaire.*

Poezia lui Stéphane Mallarmé

Influența lui Mallarmé

1. *Prodicos din Ceos*, important sofist din vechea generație (sec. V î.e.n.). De la el s-a păstrat alegoria privitoare la Hercule avînd de ales, la o răspîntie, între Virtute și Viciu, care-i apar sub chipul a două femei. (Xenofon, *Memorabilia.*)

2. *René Weill* sau *Romain Coolus* (1868—1952), dramaturg bulevardier, afirmat în primii ani de după 1900, cu piese ca *Inimă la inimă (Coeur à coeur)*, *Copilul bolnav (L'enfant malade)* etc. Era legat de *Revue blanche*, la care colaborase şi Mallarmé.
3. *Căpitanul Renaud*, personaj din romanul lui Alfred de Vigny *Servitude et grandeur militaires* (1835), admirator al lui Napoleon, destinat unei cariere strălucite, e, printr-un capriciu al împăratului, lăsat în umbră; nu se plînge, slujeşte mai departe, devotat şi umil, pînă la moarte.
4. *Divagations* — ultima parte: *Grands faits divers*; cap. *Solitude.*
5. *Camille Mauclair* (1872—1945), poligraful şcolii simboliste, critic literar, plastic şi muzical.
6. *Albert Mockel* (1866—1945), scriitor belgian de expresie franceză, fondatorul revistei simboliste *La Wallonie*, poet şi critic al mişcării simboliste franco-belgiene.
7. *Adolphe Retté* (1863—1930), poet minor ataşat iniţial simbolismului; „luă parte şi el, la mişcare, scoase de aici un volum de amintiri şi-şi povesti evoluţia *De la diavol la Dumnezeu*“ (R. Lalou — *Istoria literaturii franceze contemporane)*. Volumul citat de Thibaudet, *Simbolismul*, e acela al amintirilor unui renegat fără valoare: *Le Symbolisme, anecdotes et souvenirs*, 1903.
8. *Le phénomène futur*, primul poem în proză din capitolul *Anecdotes ou poèmes* cu care se deschide volumul *Divagations*. A apărut şi în antologia întocmită de Mallarmé însuşi — *Vers et Prose.*
9. *Le Soleil des Morts* (C. Mauclair).
10. *Emmanuel Arène*, avocat, ziarist şi politician de mult uitat. La 24 de ani, în 1881, reuşea să iasă în alegeri împotriva unui fost membru al Comunei din Paris; în 1885 nu mai era reales; dar în 1886 era *numit* deputat, pe o listă de reconciliere, cu 25 000 de voturi contra 24 000. Ulterior, senator.
11. *Léon Dierx* (1838—1912) a fost „ales“ *Prinţ al poeţilor* după moartea lui Verlaine (1896): *Poeme şi Poezii*, *Cuvintele unui învins*, *Amanţi.*
12. *La Pénultième*, poem, în *Vers et Prose*; leit-motivul e: „A murit penultima“, iar încheierea: „Am fugit, bizară persoană condamnată să poarte probabil doliul după inexplicabila Penultimă“.

13. În familia lui Bergeret (din *Istoria contemporană*, de Anatole France), Putois e un personaj misterios și inexistent, un fel de mit care circulă printre membrii inițiați și îi înspăimîntă sau îi ațîță pe cei neavizați.

14. Henri de Régnier : *Tel qu'en songe*, 1892 ; *Les Médailles d'argile*, 1900.

15. Francis Viélé-Griffin : *Les Cygnes*, 1887 — *Phocas le jardinier.*

16. *La Couronne de clarté — L'Ennemie des Rêves.*

17. André Gide : *Le Voyage d'Urien*, 1893 — *Les Nourritures terrestres*, 1897.

18. Maurice Maeterlinck : *La princesse Maleine*, 1890 — *Monna Vanna*, 1902.

19. Paul Claudel : *Tête d'Or*, 1890 — *L'Otage*, 1911.

20. *Le nénuphar blanc*, poem în *Anecdotes ou poèmes* din *Divagations* (și în *Vers et Proses*).

21. *Le Traité du Narcisse (Théorie du Symbole)*, 1891.

22. *Narcisse parle* din *Album de vers anciens* (1891—1893).

23. *Hérodiade*, unul din marile poeme ale lui Mallarmé ; partea I — *Scène ;* partea II — *Cantique de Saint Jean (Cîntarea Sfîntului Ioan).*

24. *L'après-midi d'un faune*, celălalt mare poem al lui Mallarmé.

25. Ultimele versuri din partea I a *Irodiadei* :

J'attends une chose inconnue
Ou peut-être, ignorant le mystère et vos cris,
Jetez-vous les sanglots suprêmes et meurtris
D'une enfance sentant parmi les rêveries
Se séparer enfin ses froides pierreries.

În traducere literală :

Aștept ceva necunoscut
Sau poate ignorîndu-vă taina și strigătele,
Vă zvîrliți hohotele supreme și torturate
Ale unei copilării ce simte printre visări
Cum se desfac în fine recile ei pietre prețioase.

26. Aluzie la celebrul sonet al lui Mallarmé *La brise marine (Briza marină)* care începe cu versurile :

La chair est triste, hélas ! et j'ai lu tous les livres.
Fuir ! là-bas fuir !...

(E tristă carnea, vai ! şi am citit toate cărţile.
Să fug ! Să fug acolo !...)

27. *La Dernière Mode*, revista lui Mallarmé, redactată de el însuşi şi consacrată gustului modern în îmbrăcăminte, mobilier, bijuterii etc. Nr. 1 — 6 septembrie 1874.

28. Camille Mauclair, *L'Art en silence*.

29. Paul Verlaine, *Bonheur*, 1891.

30. André Fontainas, *Ornement de la Solitude* ; A. Fontainas (1865—1948), romancier şi poet (*Récifs au Soleil — Recifuri în soare ; L'Allée des Glaïeuls — Aleea gladiolelor*, dedicată lui Paul Valéry etc.) apoi critic literar şi de artă, traducător din Keats, Quincey, Meredith.

Locul lui Mallarmé

1. *François Ponsard* (1814—1867), dramaturg ; i-a opus lui Hugo, după căderea *Burgravilor* (1843), un teatru antiromantic, care îşi propune să fie neoclasicist şi e, de fapt, convenţional şi livresc : *Lucreţia*, 1843 ; *Agnès de Méranie*, 1846 ; *Leul îndrăgostit*, 1866 ; *Galileu*, 1867 etc.

2. La Odéon fusese prima oară reprezentat teatrul lui Ponsard, cu mare succes ; în 1887 sînt reluate, aici, *Charlotte Corday*, dramă istorică în versuri, şi *Leul îndrăgostit*, în acelaşi gen, care se bucurase, înainte cu 20 de ani, de 100 de reprezentaţii succesive. Pagina din Mallarmé la care se referă Thibaudet face parte din scurta campanie dramatică de la *Revue Indépendante*, regăsită în *Divagations* sub titlul *Crayonné au théâtre* (Creionat la teatru), şi constituie prima parte a cronicii *Solennité (Solemnitate)*.

3. *La Fontaine de Boileau*, epistolă a lui Sainte-Beuve către contesa Molé, în continuarea articolului închinat lui Boileau în *Portraits littéraires*.

4. *Fêtes Galantes* de Paul Verlaine, 1869.

5. *Moralités Légendaires* de Jules Laforgue, 1887.

6. Renumit salon al *Preţioaselor*, în sec. al XVII-lea (v. nota 7 la articolul *Boileau)*.

7. Th. Gautier, *Les Grotesques*, 1844.

8. Edmond Rostand, *Cyrano de Bergerac*, 1898.
9. *Ninon de Lenclos* (1620—1705), una din femeile celebre ale sec. al XVII-lea, gazda salonului frecventat mai ales de liber-cugetători.
10. *Antoine Arnauld* (1612—1694), „Arnauld cel Mare", principalul teoretician al janseniştilor: *De la fréquente communion*, 1643.
11. *Abatele de Saint-Cyran (Jean Du Vergier de Hauranne)* (1581—1643), prietenul şi discipolul lui Jansenius şi mentorul Port-Royal-ului jansenist.
12. Vincent de Paul (1581—1660), preot sanctificat de Biserica catolică (Sfîntul Vincent de Paul, la 19 iulie).
13. Remy de Gourmont, *Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence* în *Promenades littéraires*.
14. *Franciscae meae laudes*, poezie scrisă în latină, apărută mai întîi în revista *L'Artiste* (mai 1857), apoi, în acelaşi an, în ed. I din *Les Fleurs du Mal (Spleen et Idéal)*. O notă a poetului justifica întrebuinţarea limbii latine: „Cuvintele, luate într-o accepţie nouă, dezvăluie stîngăcia fermecătoare a barbarului din nord îngenuncheat înaintea frumuseţii romane".
15. În 1868 apare ceea ce s-ar putea numi ed. a III-a din *Les Fleurs du Mal*, avînd cuprinsul ed. II adăugite, din 1861, plus alte 25 de texte şi precedat de o prefaţă a lui Gautier. Constituie, de fapt, ediţia de bază pentru reeditările curente de mai tîrziu.
16. *Callimach*, poetul alexandrin din sec. IV î.e.n.
17. *Poèmes barbares* ale lui Leconte de Lisle, 1862.
18. *Les Trophées* ale lui José-Maria de Hérédia, 1893.
19. În *Divagations: Richard Wagner — Rêverie d'un poète français*. Apărut mai întîi în volumul *Pages* (Pagini), 1889, împreună cu cea mai mare parte din *Anecdote şi Poeme* şi cu o parte din *Creionat la teatru*, care alcătuiesc alte capitole în *Divagaţii*.
20. *Très blanc ébat au ras du sol*, hemistih din sonetul *Mes bouquins refermés*.
21. *Prose (pour des Esseintes)*; *L'Après-midi d'un Faune*.
22. Atunci m-aş deştepta la credinţa dintîi,
Singur şi drept, sub un val de străveche lumină,
Crin! şi nevinovat ca oricare din voi...
(L'Après-midi d'un Faune)

23. Fragment din cronica *Ballets (Balete)* în cap. *Crayonné au théâtre* din *Divagations* (ed. cit., p. 182).

24. *Évanouir du songe ordinaire de dos*
Ou de flanc pur suivis avec mes regards clos,
Une sonore, vaine et monotone ligne.
(L'Après-midi....)

25. Episod din *Legenda secolelor* a lui Hugo.

26. Ghețarul transparent al zborului păstrat (din sonetul *Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui*) *(Feciorelnicul, vivacele, frumosul azi)*.

27. Țîșnească unul de carne umană și înmiresmînd (din sonetul *Mes bouquins refermés sur le nom de Paphos*) *(Cu cărțile închise la numele de Pafos)*.

28. Vasul pur din care nicicînd nu s-a băut (din sonetul *Surgi de la croupe et du bond*) *(Ivit din crupă și din salt)*.

29. Cuvintele lui Mallarmé în notița bibliografică pe care și-a alcătuit-o pentru ediția din 1898 a *Poeziilor*.

30. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard...*, 1897.

31. *Salut*.

32. Cînd calc pe vreo șerpoaică în care ne mocnește iubirea,
Mă gîndesc mai mult, poate nebun de dor,
La cealaltă, la pieptul ars al unei antice amazoane.

Gustave Flaubert

Laboratorul lui Flaubert

1. Pentru a evita prea desele trimiteri la datele bio-bibliografice flaubertiene, extragem dintru început cele fundamentale, din *Cronologia* întocmită de Thibaudet însuși în vederea ediției de *Opere*: 1821 — n. lui G. Flaubert.

1836 — În timpul vacanței, la Trouville, prima întîlnire cu familia Schlésinger. În același an începe *Memoriile unui nebun (Les Mémoires d'un fou)* în care d-na Schlésinger, care va rămîne unica lui pasiune și care are atunci 26 de ani, se numește Marie (ea va fi Marie Arnoux din *Educația sentimentală*).

1837 : Scrie *Vis de infern (Rêve d'enfer)* şi *Mîna de fier (La Main de fer)*. Publică în *Colibri*, revistuţă din Rouen, prima lucrare tipărită, *O lecţie de istorie naturală*, în genul *Fiziologiilor* la modă.

1838 : Termină *Memoriile unui nebun*.

1839 : În „teatrul" instalat în sala de biliard a doctorului Flaubert-tatăl, de Gustave şi colegul său Ernest Chevalier, apare personajul *Băiatul* care se îmbogăţeşte cu noi şi truculente scene.

1841 : Flaubert se înscrie la Drept. Locuieşte la Paris, unde face cunoştinţă cu Maxime Du Camp. Scrie *Noiembrie*.

1843 : Începe prima formă a *Educaţiei sentimentale*. Cade la examenul de Drept.

1844 : Are primul atac nervos, efect sau simptom al unei boli încă nelămurite. E retras de la Drept şi revine la Rouen. Maxime Du Camp — în prima lui călătorie din Orient şi Algeria. Familia Flaubert îşi cumpără casa din Croisset şi se instalează acolo definitiv.

1845 : Du Camp îşi petrece vara la Croisset. Gustave termină prima *Educaţie sentimentală*

1846 :m. dr. Flaubert. Gustave începe *Ispitirea Sfîntului Anton (La tentation de Saint Antoine)* ; din acest an — prietenia cu Louis Bouilhet şi legătura cu Louise Colet, care-i devine amantă. Din 4 aug. — prima scrisoare către Louise (din Croisset la Paris).

1847 : Flaubert şi Du Camp fac o călătorie în Bretania şi în Normandia, în mare parte pe jos. La întoarcere, notele redactate în comun, Flaubert capitolele fără soţ, Maxime Du Camp — cele cu soţ. Cele ale lui Flaubert vor apare postum sub titlul : *Peste cîmpuri şi prundişuri (Par les Champs et par les Grèves)*.

1848 : Revoluţia din zilele lui februarie. Flaubert şi Bouilhet vin de la Rouen la Paris să vadă răzmeriţa. La 24 februarie, Flaubert cu Maxime Du Camp pătrund în Tuileries o dată cu insurgenţii. Ceartă cu Louise Colet.

1849 : Călătoria lui Flaubert în Orient cu Maxime Du Camp e decisă, cu aprobarea familiei. Flaubert termină *Sf. Anton* şi-l citeşte prietenilor săi Du Camp şi Bouilhet. Aviz negativ din partea ambilor. La 29 oct., Flaubert şi Maxime Du Camp îşi încep călătoria — cu Lyon ; la 4 nov. se îmbarcă la Marsilia, înarmaţi cu o misiune oficială din partea Ministerului Agriculturii şi însoţiţi de un servitor corsican; la 7 nov. — Malta; 15 — Alexandria; 26 — Cairo; aici rămîn pînă la 6 februarie 1850.

1850: Continuă călătoria în Egiptul de Sus, vizitează cataractele, se întorc prin Teba, unde rămîn o săptămînă; călătoria de patru zile spre Marea Roşie, prin pustiu. Îmbarcare la Alexandria, către Siria. Vizitează Beirutul, apoi Ierusalimul. Renunţă la călătoria în Persia, prevăzută în program, fie la rugăminţile d-nei Flaubert — cum va spune Du Camp — fie pur şi simplu pentru că li s-au terminat banii — cum va spune Gustave. În oct. la Rodos; în 12 nov. la Constantinopole (rămîn o lună); la 18 dec. — Atena.

1851: Trecere prin Sparta şi Peloponez. În martie — Neapole; aprilie — Roma; mai — Florenţa. În iunie, Flaubert e îndărăt la Croisset. Reluarea legăturilor cu Louise Colet. În sept. începe *Doamna Bovary*.

1852: În *Revue de Paris* apare *Cartea postumă* de Du Camp. Cearta lui Flaubert cu acesta. Proiectul *Dicţionarului de idei primite;*

1854: Ruptura definitivă cu Louise Colet.

1856: Termină *Doamna Bovary* şi-i trimite manuscrisul lui Du Camp spre publicare. Reface *Sf. Anton* şi pregăteşte *Legenda Sfîntului Iulian Ospitalierul. Doamna Bovary* începe să apară în *Revue de Paris* din oct. În *L'Artiste,* fragmente din *Ispitire.*

1857: Dat în judecată pentru imoralitate şi ireligiozitate în *Doamna Bovary*. Achitarea. În aprilie apare volumul, la Michel Lévy. E gata a doua *Ispitire.* Începe pregătirea pentru *Cartagina,* care avea să devină *Salammbô.*

2. *În legătură cu „stilul“ lui Flaubert (À propos du „style“ de Flaubert)* în *N.R.F.*, ianuarie 1920 (cuprins în vol. *Chroniques* — [*Cronici*] editat în 1927 de Robert Proust). Articolul e în polemică cu articolul lui Thibaudet.
3. Aluzie la *Les Orientales* ale lui Hugo.
4. *Chants modernes*, în vol., 1855.
5. *Revue de Paris* întemeiată în oct. 1851 de Maxime Du Camp cu Th. Gautier ş.a.
6. *Souvenirs littéraires*, 2 vol., 1882—1883.
7. *Le Nil* apare, în volum, în 1854.

8. *Le livre posthume. Mémoires d'un suicidé,* în vol. 1853 (v. nota 1, anul 1952).

9. E vorba de lucrarea plină de delaţiuni a lui Du Camp, *Les Convulsions de Paris (Convulsiile Parisului),* 4 vol., 1878—1879, despre istoria Comunei din Paris.

10. René Descharmes, *Flaubert avant 1857,* Paris, 1909.

11. Jules de Gaultier, *Filozofia Bovarismului,* 1911.

12. Miguel de Unamuno (1864—1936) : *Sentimentul tragic al vieţii,* 1912 — Concluzie : *Don Quijote în tragicomedia contemporană ; Viaţa lui Don Quijote şi a lui Sancho Panza.*

13. *Salammbô* ; v. nota 1, anul 1857. În 1858, călătorie la Cartagina. Lucrează la carte în continuare, pînă în aprilie 1862, cînd o încheie. Apare în noiembrie.

14. *La Question Taine : Les idées et les images* — cap. V din *Problema stilului (Le Problème du style. Questions d'Art, de Littérature et de Grammaire).*

15. *Marie-Antoine Carême* (1784—1833), şef-bucătar al lui Talleyrand, al regelui George al IV-lea al Angliei, al ţarului Rusiei etc. A scris : *Bucătarul parizian sau arta bucătăriei franceze în secolul al XIX*-lea, 1828 ; *Plăcintarul regal parizian,* 1828 ; *Plăcintarul pitoresc,* 1842 etc., în numeroase ediţii mereu revăzute şi adăugite.

16. V. nota 1, anul 1839.

17. Delamarre e familia care serveşte de model cuplului Bovary.

18. V. nota 1, anul 1847.

19. V. articolul *Boileau* din prezentul volum.

20. *Louis-Pierre Louvel,* om simplu, legat de ideea Republicii, n. în 1783, jurase, la căderea lui Napoleon, să-i ucidă pe Bourboni. În ziua de 13 februarie 1820 îl aşteaptă la ieşirea de la Operă pe ducele de Berry, fiul regelui Carol X de Bourbon, şi îl ucide cu o lovitură de cuţit.

21. *James Pradier* (1792—1852), sculptor francez.

22. *Yvetot,* comună în arondismentul Rouen, locul unde se petrece drama *Doamnei Bovary.*

23. *Marcus Pollio Vitruvius,* arhitect roman din sec. I î.e.n., autorul tratatului *De architectura.* De fapt, bucătarul Carême avea şi pagini arhitectonice şi scria la rîndu-i *Proiecte de arhitectură*

pentru înfrumusețarea Parisului și a Sanct-Petersburgului, Paris, 1821—1826, cu planșe.

24. *Jules*, prietenul lui Henry — în această variantă a *Educației* echivalentul lui Frédéric Moreau din ed. definitivă — e nefericit în dragoste și, ca să se consoleze, se cufundă în studiu. Etapele transformării sale constituie tema cap. XXVII al variantei (v. în ed. *Oeuvres* în col. *Pléiade*, vol. II, pp. 555—556).

25. *Pierre de Bourdeille, senior de Brantôme* (1540—1641) : *Viețile bărbaților iluștri și marilor căpitani francezi* și *Viețile doamnelor galante*.

26. O, la lumina lămpii ce mare e pămîntul !
Cît e de mic pămîntul văzut în amintiri !
(Baudelaire, *Călătoria*. În rom. de Al. Philippide)

27. V. studiul *Baudelaire* din prezentul volum.

28. *Loys XI*, dramă în cinci acte, scrisă în 1838 (la 17 ani).

29. *l'Enterrement à Ornans*, tabloul celebru al lui Courbet (1851), aflat la Luvru.

30. Thibaudet parafrazează două versuri din *Ballade des Dames du temps jadis* de Villon (Archipiada ne Thaïs/Qui fut sa cousine germaine), pe care le parafrazăm, la rîndul nostru, după versiunea Romulus Vulpescu.

31. *Le Centaure*, poem în proză al lui Maurice de Guérin (1810—1839).

Concluzie

1. G. Pellisier, *Le réalisme du romantisme*, 1912 (Alte titluri : *Studii de literatură contemporană*, 2 serii, 1898—1901 ; *Mișcarea literară în secolul al XIX-lea*, 1900 ; *Mișcarea literară contemporană*, 1901 ; *Studii de literatură și de morală contemporană*, 1905).

2. V. nota 12 de la articolul *Estetica romanului*.

3. *Thaïs*, romanul lui Anatole France, din 1890. Pafnutie, pustnic retras din lume de tînăr, trăiește obsedat de ispita curtezanei Thaïs ; după zece ani de schimnicie, se întoarce să o caute, dar nu pentru a-i ceda, ci pentru a o converti. Thaïs, pocăită, intră într-o mînăstire, iar cînd Pafnutie, după tortura altor ani de ispită refulată, e dispus să renunțe la fanatismul abstinenței sale, se izbeşte de o Thaïs sfîntă care-l respinge. Pafnutie e şi învins în orgoliul forţei sale de rezistenţă, şi nesatisfăcut.

4. *Ponson du Terrail* (1829—1871), romancier foiletonist de duzină (*Aventurile lui Rocambole*).
5. *William Busnach* (1832—1907), autor dramatic francez, nepotul compozitorului F. Halévy. Printre alte piese, adaptări dramatice după romane de Zola : *Cîrciuma, Nana, Germinal* etc.
6 *Camille du Locle*, libretistul operei *Salammbô* pe muzica lui *Ernest Reyer* (1823—1909), compozitor din şcoala wagneriană. Prima reprezentaţie are loc în 1890, deci după moartea lui Flaubert.
7. *L'Abesse de Jouarre*, dramă scrisă de Ernest Renan în 1886 (la 63 de ani, cu şase înainte de moarte).
8. Procurorul care a rostit rechizitoriul în procesul *Doamnei Bovary*.

Boileau

1. *Academia Franceză*, întemeiată de Richelieu în 1635.
2. *Cidul* lui Corneille e reprezentat prima dată la sfîrşitul anului 1636. Succesul excepţional de care s-a bucurat l-a iritat pe Chapelain. Richelieu a deferit tragedia lui Corneille Academiei Franceze ca unui tribunal literar, iar aceasta a redactat faimoasele *Sentiments de l'Académie française sur le Cid* care constituiau o sentinţă de condamnare. Textul *Sentimentelor*, redactat de Chapelain, e adnotat de însuşi Richelieu.
3. *Jean-Louis Guez de Balzac* (1594—1654), membru fondator al Academiei, considerat, prin *Scrisorile* sale, întemeietor al prozei clasice franceze.
4. *Jean Chapelain* (1595—1674), predecesorul lui Boileau, ca „legislator al Parnasului". A exercitat funcţiile efective ale unui preşedinte al societăţii literelor. Prestigiul lui de critic i se datora prefeţei la traducerea lui *Adonis* (al cavalerului de Marino), 1623 ; *Sentimentelor Academiei asupra Cidului* şi impunerii regulilor celor trei unităţi (*Trei dizertaţii despre unităţi*). Cea mai mare

parte a scriitorilor, inclusiv debutanții Racine și Molière, primeau, la recomandarea lui, privilegii și burse regale. Multă vreme contemporanii l-au considerat și cel mai mare poet francez, după cele *Cinci ode* din care una închinată lui Richelieu. După cea dintîi odă și-a anunțat intenția de a produce prima epopee franceză după toate regulile artei. Înzestrat cu o rentă viageră și cu fabuloase privilegii regale, a lucrat 25 de ani la această epopee, intitulată *Fecioara (la Pucelle)* despre Jeanne d'Arc. Cînturile I-XII au apărut în primă ediție la 1656 ; în ed. a II-a, revăzută, la 1657. Creația mult așteptată s-a vădit dezastruoasă și n-a putut fi salvată nici prin prestigiul criticului, nici prin apologia înalților săi protectori. Celelalte 12 cînturi au fost publicate în 1882, ca o curiozitate a istoriei literare.

5. În anul 1643.
6. Pascal n-a fost membru al Academiei. A fi al 41-lea cînd numărul mebrilor e limitat la 40, înseamnă în același timp a fi în afara Academiei și deasupra ei.
7. În prima jumătate a secolului al XVII-lea succesul omului de litere era asigurat prin *Saloanele* înaltelor doamne. Principalul *Salon* fusese cel al d-nei de Rambouillet, între 1618—1660 (Catherine de Vivonne, Marchiză de Rambouillet), care își asigura socitatea cea mai distinsă și scriitorii cei mai iluștri (în prima perioadă Richelieu însuși, Malherbe, Conrart, Chapelain, Voiture etc... ; în a doua perioadă : Marele Condé, la Rochefoucauld, d-ra de Scudéry, Benserade, Cotin, Rotrou, Scarron ; Corneille și Bossuet etc...). Din aceeași epocă : d-na de Longueville, d-na de Chevreuse, d-na de Sablé. Mai tîrziu : d-na de La Fayette (1634—1693) autoarea *Prințesei de Clèves* ; d-na de Sévigne (1626—1696), autoarea strălucitelor *Scrisori* ; d-na de Caylus (1673—1729), autoarea *Amintirilor* de la Curtea lui Ludovic al XIV-lea.
8. *Valentin Conrart* (1603—1675), primul secretar perpetuu al Academiei și gazda primelor ei ședințe ; gramatic.
9. *Les Provinciales.* Prima *Scrisoare către un provincial, din partea unui prieten al său, pe tema disputelor înfățișate la Sorbona* e datată 23 ianuarie 1656. În 1657 apar : *Provincialele sau scrisori ale lui Louis de Montalte către un prieten al său provincial și către Preasfinții Părinți Iezuiți, pe tema moralei și a politicii acestor Părinți* (tipărite la Colonia și Amsterdam).

10. *Nicias*, generalul atenian (cca. 470—413 î.e.n.) care s-a remarcat în războiul Peloponezului, a impus pacea spartanilor, dar a murit, învins, în războiul Siciliei.

11. Mareşalul *Achille Bazaine* (1811—1888) era gloria armatei franceze pe care a comandat-o în Mexic. În 1870 Napoleon al III-lea îl pune în fruntea armatei lorene; la Metz cade într-o ambuscadă şi se predă. În 1873 a fost condamnat la moarte pentru înaltă trădare; i s-a comutat pedeapsa în închisoare pe viaţă; din închisoare a evadat şi a trăit încă mulţi ani refugiat la Madrid.

12. Mi-a sădit încă de la cincisprezece ani ura pentru o carte proastă.

13. Engl.: ţara nimănui, zonă neutră.

14. Copil, pe la zece-unsprezece ani, Boileau a trebuit să-şi întrerupă şcoala din cauza unei grave operaţii, de piatră, la vezică; se pare că operaţia n-a fost prea reuşită, pentru că Boileau a rămas cu dureri toată viaţa. De la acest accident se trag toate glumele contemporanilor ce-l tratau drept „eunuc".

15. Primele satire ale lui Boileau sînt scrise după 1660—1661 şi sînt: *Un poet îşi ia rămas bun de la Paris (Adieux d'un poète à Paris)*; *Satira satirei*; *Satiră, către Molière*; *Satiră, către abatele Le Vayer*; *Prînzul cel caraghios (Le repas ridicule)*.

16. *Nicolas Faret* (1596—1646), născut la Bourg-en-Bresse, unul dintre primii membri ai Academiei.

17. *Trissotin*, personaj din *Femeile savante* de Molière; literat pedant şi vanitos, ipocrit vînător de zestre.

18. Pe numele întreg: *Marc-Antoine Girard de Saint-Amand* (1594—1661), unul dintre cei mai iubiţi poeţi pînă la compromiterea lui de către Boileau; liric, plin de vervă şi de pitoresc, oaspete ilustru al Saloanelor şi unul dintre primii academicieni, a rămas ceea ce, în timpul lui Boileau, se numeşte un *libertin*, nesupus regulilor. *Opere*, 1629—1631.

19. „Cîrciumi vestite în istoria literelor — scrie şi Brunetière — *La pomme de pin* (a lui Crenet) sau *Le Mouton blanc* erau pe atunci ceea ce vor fi în secolul al XVIII-lea cafeneaua *Procope* sau cafeneaua *Gradot*, adică un loc de întîlnire în care tinerii seniori la modă, ca Vivonne şi Nantouillet, petreceau fără să strîmbe din nas în tovărăşia unor poeţi şi comedieni, la un pahar de vin". De altfel, taverna *Pomme de Pin* era cunoscută și de generațiile precedente era una din cîrciumile preferate ale lui Saint-Amand însuși. Era, cum spune Sainte-Beuve, „cîrciuma clasică". Așezată pe strada Licorne, în *Cetate*, peste drum de biserica Madeleine, făcea concurență cîrciumii *La Trei Pești*, din preajma Palatului, unde poeți ca d'Aubigné beau într-o societate de notari și funcționari de tribunal.

20. Racine, cu trei ani mai tînăr decît Boileau (n. 1639), își făcuse debutul oficial în 1660 prin publicarea odei *Nimfa Senei* cu sprijinul lui Chapelain. Pe atunci Boileau abia își compunea prima *Satiră*. După o absență de cîțiva ani, Racine se întorcea la Paris în 1663 și publica succesiv *Oda pentru convalescența regelui*, — pentru care a primit, la recomandarea lui Chapelain, o însemnată gratificație, — și alegoria în cinstea regelui, *Vestirea Muzelor*. Din această perioadă datează începutul relațiilor cu Boileau, prin prietenul lor comun, abatele Le Vasseur.

21. *Claude-Emmanuel Luillier*, cunoscut ca poet sub numele de *Chapelle*, era mai în vîrstă decît ceilalți doi (1626—1686) ; a scris, în colaborare cu François de Bachaumont (1624—1702), *Călătoria în Provența*, 1663. Postum : *Opere* de Chapelle și Bachaumont, cuprinzînd călătoriile în Provența și Languedoc, poezii etc.

22. *La Fontaine* era cel mai în vîrstă din grupul marilor clasici, cu 15 ani mai mult decît Boileau și cu 18 decît Racine (n. 1621) ; „Cîteodată — notează Brunetière — grupul pleca la țară, undeva pe lîngă Meudon sau Versailles, și, după băutură, La Fontaine le citea celorlalți, într-o peșteră, *Les Amours de Psyché*"... De fapt, La Fontaine avea, la data formării grupului, un contact de mult stabilit cu saloanele. De prin 1657 îi frecventa pe Chapelain și pe Conrart, le vizitase pe d-na de Sévigné și pe d-ra de Scudéry. În 1664 își publică prima culegere de *Povești* sub titlul *Nuvele scoase din Ariosto și Boccaccio*. În 1668 vor apare *Fabulele*. *Psyché*, poem în versuri și proză, apare abia în 1669.

23. *Antoine Furetière* (1619—1688) era un om de peste 40 de ani cînd s-a împrietenit cu tinerii Boileau și Racine. Din 1662 era academician. Erudit și spirit caustic în același timp, a fost pînă tîrziu mai ales un geniu oral. Abia în 1666 îi apare *Romanul burghez* și *Poezii*. Paralel cu Academia, începuse să lucreze de unul singur la un dicţionar al limbii franceze. Concurată, Academia, care nu înaintase în lucru, îi intentă un proces şi-l excluse din rîndurile ei, în 1685. Ca reacţie, Furetière îşi tipăreşte clandestin o suită de pamflete antiacademice, de mare succes (editate postum în repetate rînduri). *Dicţionarul* i-a apărut postum, 2 vol., 1690, ca şi alte scrieri, precum şi o culegere din vorbele lui de spirit, *Furetiriana*, 1696. Cu La Fontaine se certase şi avusese un schimb de epigrame.

24. *Ludovic-Victor de Mortemart-Rochechouart, duce de Vivonne* (1636—1688), fratele mai mare al marchizei de Montespan, favorita regelui. Era mareşal al Franţei; în 1675 — vicerege al Siciliei.

25. *Dialogue des Héros du Roman*, publicat postum în *Operele* lui Boileau, în ediţii tîrzii.

26. *Chapelain décoiffé*, idem.

27. *Les Plaideurs*, comedia prezentată în 1668, după succesul epocal al tragediei *Andromaca*, 1667.

28. *Les précieuses ridicules* e prezentată de Molière (n. 1622) în 1659, la Petit-Bourbon, pentru prima dată bucurîndu-se de privilegiul regal. În anul următor e expulzat din palat, pentru că sala Petit-Bourbon e dărîmată, însă e primit în sala Palatului Regal unde îşi joacă de-acum înainte toate piesele.

29. *Les embarras de Paris.*

30. Ludovic al XIV-lea avea 5 ani în 1643, cînd i-a urmat la tron tatălui său, Ludovic al XIII-lea. Pînă în 1661, cînd împlineşte 23 de ani, Franţa e condusă de Regentă, cu Mazarin. Din 1661 începe domnia sa personală.

31. *Philippe, marchiz de Dangeau* (1638—1720), curtezan de frunte al lui Ludovic al XIV-lea, academician, autorul *Jurnalului* (1684—1720) comentat de Saint-Simon în *Memorii.*

32. După apariţia *Satirelor*, Boileau era un poet condamnat de întreaga conducere a Parnasului contemporan, în frunte cu Chapelain, care veghea să nu fie trecut în lista „binefacerilor regale“ şi care, în 1671, obţinu să i se retragă privilegiul necesar pentru reimprimarea operelor. Boileau scrise atunci prima *Epistolă*, închinată Regelui, şi i-o prezintă acestuia prin d-na de Montespan. Intrat la curte, Boileau îşi cîştigă din primul moment graţia lui Ludovic al XIV-lea. De aici încolo, satiricul este poetul și protejatul Regelui. În 1676, după moartea lui Chapelain, fu pentru prima oară trecut pe statul „binefacerilor regale". În anul următor, în același timp cu Racine, primea invitația de a scrie istoria Regelui, și o pensie de 2 000 livre.

33. Tragedia lui Racine, în 1669.

34. *L'Élégie aux Nymphes de Vaux*, a lui La Fontaine, 1661.

35. D-na de Montespan și sora ei, născută Mortemart, ramură a vechii familii de nobili Rochechouart.

36. *Natural* în sens clasicist, înseamnă *firesc, în conformitate cu ordinea, cu rațiunea, cu uzanța* (cum apare și îndemnul *Artei poetice*) ; *natural,* în sens rousseauist, preromantic și romantic, înseamnă *al naturii, crescut în natură și format de ea,* fără intervenția ordinii umane, a rațiunii sociale, a uzanței.

37. *Strana (Le Lutrin)* apare în 1674, împreună cu *Arta poetică* (Boileau are atunci 38 de ani) și e ultima lui creație poetică însemnată. Tragediile *Esther,* 1689 și *Athalie,* 1691, sînt ultimele piese ale lui Racine (m. 1699).

38. Satira X, *La satire sur les femmes,* apare în ed. din 1701 a *Operelor* (cf. Brunetière : „dovedește îndestul că la 60 de ani Boileau încă nu-și pierduse nimic din verva și din talentul său").

39. Epistola XII, cuprinsă în aceeași ediție : *L'épître sur l'Amour de Dieu,* închinată abatelui Renaudot.

40. Prima *Epistolă* a lui Boileau e aceea care, în 1669, îi aduce grațiile regale : *Au Roi ; Le Passage du Rhin e Epistola IV*, 1672

41. *La Henriade,* a lui Voltaire, apărută în 1728, epopee în zece cînturi despre Henric III (cîntul I—V) și Henric IV (Cîntul V—X).

42. *Ierusalimul eliberat,* poemul epic în 20 de cînturi (1575) al lui Torquato Tasso (1544—1595).

43. Acest poet trufaș, de-atît de sus căzut,
Pe Desportes și Bertaut mai cuminți i-a făcut.

(Arta poetică)

Philippe Desportes (1546—1606) era unul dintre poeții cei mai prețuiți la curtea lui Carol IX și Henric III, autorul *Psalmilor,* 1603. Nu și-a riscat gloria încercînd să scrie o epopee. Marele său predecesor *Ronsard* (1525—1585), capul Pleiadei, nedreptățit în *Arta poetică* a lui Boileau, ca și întregul secol al XVI-lea, începuse, la bătrînețe, epopeea *Franciada*, din care apăruseră în 1572 primele 4 cînturi (din cele 24 proiectate). Cum nu-și mai continuă această operă, Boileau consideră că întreruperea ei ilustrează convingător căderea unui poet prea trufaș. *Jean Bertaut* (1552—1611) a scris *Cantice, Elegii, Epistole.*

44. *Port-Royal*, mînăstirea întemeiată încă în 1204 și devenită din 1635, sub conducerea lui Saint-Cyran (1581—1643), prietenul lui Jansenius, teologul olandez (1585—1638), focarul *jansenismului*. Racine, ca și Pascal, a fost discipolul Port-Royal-ului. Închisă din ordinul lui Ludovic al XIV-lea în 1709, mînăstirea a fost distrusă în 1712.

45. Iubiți deci rațiunea : doar ea este în stare
Să dea scrierii voastre lumină și valoare.
(Arta poetică)

46. *Joachim du Bellay* (1525—1560), poetul din *Pleiada* lui Ronsard care i-a dat acestuia manifestul, „arta poetică" : *Apărarea și ilustrarea limbii franceze (Défense et illustration de la langue française)*, 1549.

47. Una din *Eglogele* lui Virgiliu, închinată lui Asinius Pollio, orator și protector al literaților.

48. *Claude Barbin*, unul dintre librarii și editorii cei mai frecventați din secolul al XVII-lea ; la el și-au tipărit multe volume Corneille, Molière, Racine etc... (m. 1703).

49. *Saint-Évremond* (cca. 1614—1703) : *Comedia Academiștilor pentru reformarea limbii franceze (La Comédie des Académistes pour la reformation de la langue française)*, 1650.

50. *Aristide Briand* (1862—1932), orator ilustru, de 11 ori prim-ministru al Franței, ministru de externe etc.

51. În afară de articolul din *Portrete literare*, I, Sainte-Beuve îi consacră lui Boileau un articol în *Causeries*, VI. Referiri numeroase în mai toate volumele (v. mai ales volumul XV — *Despre tradiție în literatură)*.

52. *Émile Loubet* (1838—1929), președinte al Republicii Franceze între anii 1899—1906, după o lungă carieră de deputat și ministru, cu demisii și demiteri.

53. Continuarea fostei *Revue critique des livres nouveaux*, care apărea din 1910.

Istoria literaturii franceze de la 1789 pînă în zilele noastre

Prefaţă

1. *Sébastien Mercier* (1740—1814), precursor al romantismului francez: *Tableau de Paris*, 2 vol., 1781.
2. *George-Louis Leclerc, conte de Buffon* (1707—1788), ilustrul naturalist şi, în afara specialităţii sale, autorul unui des citat *Discurs despre stil*. Lui îi aparţine dictonul: *Stilul e omul (Le style c'est l'homme)*.
3. Bossuet, *Discours sur l'Histoire Universelle*, 1681 (ed. a III-a revizuită 1700; ediţie postumă cu adăugirile şi corecturile pregătite de Bossuet — 1805).
4. I. *Les Époques*. II. *La suite de la Religion*. III. *Les Empires*.
5. Ferdinand Brunetière, *Manuel de l'histoire de la littérature française*, 1897.
6. Honoré d'Urfé (1568—1625), *Astrée*, 1608.
7. Ducatul Burgundiei îşi avea propria lui dinastie regală pînă la 1477, cînd Ludovic al XI-lea îl cucereşte şi îl transformă în provincie franceză.

Generaţia de la 1789

1. *Jacques Necker* (1732—1804), născut la Geneva, protestant; bancher la Paris, e ministru sub Ludovic al XVI-lea, o dată în 1777, a doua oară în 1788, încercînd să introducă reforme economice care să consolideze statul şi să preîntîmpine revoluţia.
2. J. J. Rousseau (1712—1778) s-a născut la Geneva. În generaţia d-nei de Staël: Benjamin Constant (1767—1830), Sismondi (1773—1842). La sfîrşitul sec. al XIX-lea: Amiel (1821—1881).

3. *Charles Pinot Duclos* (1704—1772), născut la Dinan, moralist și romancier.

4. *Pierre-Louis Moreau de Maupertuis* (1698—1759), născut la Saint-Malo, matematician, autor și al unei *Încercări de filozofie morală*, 1747.

5. *Lamennais* (1782—1854), autorul *Cuvintelor unui credincios*, s-a născut și el la Saint-Malo. *Renan*, la Tréguier.

6. *Wattignies* (sau Wattignies-la-Victoire), localitatea în care mareșalul Jourdan i-a bătut pe austrieci la 1793.

7. *Eylau*, azi Bagrationovsk, localitate în U.R.S.S., unde Napoleon a dat o mare bătălie, la 1807.

8. *André Chénier* (1762—1794), poetul mort pe eșafod la 32 de ani.

9. *Joseph de Maistre* (1753—1821), contrarevoluționar activ, autor al unor lucrări în care susține autoritatea regelui și a papei; fratele său, Xavier de Maistre, 1763—1852, e autorul *Călătoriei în jurul camerei mele.*

10. *Vicontele Louis de Bonald* (1754—1840), ca și precedentul, scriitor politic, apologet al principiilor monarhice și catolice.

11. *Antoine de Rivarol* (1753—1801), moralist și pamfletar.

12. *Les Confessions*, scrise între 1765 și 1770, editate postum în 1728. *Les Rèveries du promeneur solitaire*, 1776.

13. Romanul lui Senancour, 1828; ca și precedentul, autobiografic și melancolic. (Étienne de Senancour, 1770—1846.)

14. *François-Pierre Gontier Maine de Biran* (1766—1824), filozof spiritualist: *Despre influența obișnuinții asupra facultății de a gîndi*, 1803. Postum s-au publicat multe pagini inedite, inclusiv un jurnal intim.

15. *Marchizul Antoine-Nicolas de Condorcet* (1743—1794), matematician, economist, filozof al progresului și al materialismului mecanicist, participant la conducerea primilor ani de revoluție. În închisoare a scris: *Schiță pentru un tablou istoric al progresului spiritului uman* (1794); ed. mai completă 1822; prima ediție integrală, cf. cu manuscrisul 1847).

16. Nota editorilor la ed. 1936: „Acest volum va fi publicat ulterior“. Dar nu a mai apărut. Un fragment din el e capitolul *Boileau* din antologia de față.

Chateaubriand

1. Familia Chateaubriand e o veche spiţă nobilă decăzută; René de Chateaubriand, tatăl scriitorului, spirit ambiţios şi aventurier, s-a dus să-şi caute norocul în Insule, apoi s-a aşezat la Saint-Malo ca armator.
2. *Chrétien-Guillaume de Lamoignon de Malesherbes* (1721—1794), magistrat şi ministru, director al librăriilor şi protector al enciclopediştilor. Postum: *Memorii asupra librăriei.*
3. *Alexis Clérel de Tocqueville* (1805—1859), istoric, academician: *Despre democraţia în America*; *Vechiul Regim şi Revoluţia.*
4. S-a îmbarcat la Saint-Malo în aprilie 1791 (la 23 de ani); s-a întors la 2 ianuarie 1792. După Joseph Bédier *(Études critiques,* 1903; *Chateaubriand în America — adevăr şi ficţiune),* Chateaubriand n-a vizitat decît regiunea Marilor Lacuri; descrierile sale din restul Americii sînt compilaţii completate de închipuire.
5. Întoarcerea din America fusese grăbită de vestea arestării regelui; intră în armata emigraţilor contrarevoluţionari, e rănit într-un asediu, se refugiază la Bruxelles, apoi la Jersey şi în sfîrşit la Londra. Aici îşi publică prima lucrare: *Essai sur les Révolutions.*
6. *Louis-Claude, marchiz de Saint-Martin* (1743—1803), filozof mistic (numit curent Saint-Martin, filozoful necunoscut).
7. *Pierre-Louis Ginguené* (1748—1816), scriitor şi politician. Opera capitală: *Istoria literaturii din Italia* (1811—1819). Observaţiile despre Chateaubriand, în *Coup d'oeil rapide sur le „Génie du Christianisme" (Privire rapidă asupra „Geniului creştinismului)* 1802.
8. *Fénelon (François Salignac de la Mothe)* (1651—1715), şi el cleric, contemporan cu Bossuet, dar spirit critic şi liberal, precursor al enciclopediştilor, duşman al regelui şi al Bisericii oficiale. *Aventurile lui Telemac, Maximele sfinţilor* (1697, condamnate de Biserică).
9. *Louis de Fontanes* (1757—1821), viitor academician şi rector al Universităţii în timpul Imperiului. *Opere* în 2 volume, editate postum, 1839. *Discursuri,* 1821.
10. Referire la eşecul lui Chapelain cu epopeea *La Pucelle* (v. studiul *Boileau*).

11. *Incaşii sau Distrugerea Imperiului din Peru,* 1778, romanul lui Marmontel (1723—1799), după *Comentariile regale asupra Incaşilor care au condus Peru,* a scriitorului peruvian Garcilaso de la Vega (1539—1617). *Incaşii,* ca şi restul operei literare a lui Marmontel (*Povestiri morale,* 1761, *Belizarie,* 1767 etc...) reprezintă o intenţie pozitivă eşuată artistic. Memorabilă rămîne încercarea lui de „teorie a literaturii", într-o epocă de tranziţie de la clasicism la romantism : *Elemente de literatură,* 6 vol., 1787.
12. *Atala ou les amours de deux sauvages dans le désert,* anul IX (1801) ; ediţie revăzută anul X (1802).
13. În 1902 H. Chatelain a publicat un studiu despre *Criticile aduse Atalei şi corecturile lui Chateaubriand.*
14. *Suferinţele tînărului Werther* apăruse în 1774.
15. *Messiada,* poemul epic al lui Friedrich Klopstock (1724—1803).
16. E vorba de *Mémoires d'outre-tombe.*
17. Călătoria durează din iulie 1806 pînă în iunie 1807 şi itinerarul ei e: Veneţia-Triest-Grecia-Constantinopole-Palestina şi îndărăt prin Tunis, Cartagina şi Spania. La întoarcere şi-a încheiat *Martirii,* care apar în 1809 (*Itinerarul* e publicat ulterior, în 1811).
18. Boileau şi poetica lui clasicistă respingeau ideea eposului şi a miraculosului creştin, *Paradisul pierdut* al lui Milton contrazicea această poziţie.
19. *Claude Lorrain* (1600—1682), pictorul peisagist francez care şi-a petrecut o mare parte a vieţii la Roma cultivînd tablourile însorite.
20. *Thrones* şi *Dominations* (engl.), Tronuri şi stăpîniri, aluzie la unele elemente fundamentale din cosmologia *Paradisului pierdut.*
21. *Hernani,* piesa lui Hugo, prezentată în 1830 ; de ea e legată faimoasa *Bătălie în jurul lui Hernani,* care a decis victoria romantismului în Franţa ; tragedia *Moise,* publicată în 1831, rămîne legată de clasicism.
22. *Eudore,* eroul *Martirilor,* e un tînăr creştin de la sfîrşitul sec. III, încă legat de cultura păgînă, cu artele ei. Ca Sf. Augustin, el luptă, din pietate, cu pasiunea pentru frumosul sensibil.
23. *Lasthenes,* generalul grec din Olynt care trebuia să-şi apere oraşul în faţa lui Filip al Macedoniei, dar a trădat şi şi-a predat armata asediatorului.
24. *Mireio,* poemul rustic al poetului provensal Frédéric Mistral (1830—1914).

25. Velleda, pe care creştinul Eudore o întîlneşte în Armorica, e preoteasa galică (din *Germania* lui Tacit) venită la Roma pe timpul lui Vespasian şi cinstită ca o zeiţă. Episodul Velledei e acela al disperării ei, în pragul nebuniei, în faţa respingerii de către Eudore; urcată în carul ei, Velleda se omoară cu securea ei de aur.

26. *Joseph Fouché* (1759—1820), ministrul poliţiei sub Napoleon, pe care-l trădează şi-şi păstrează postul sub Bourboni.

27. *La Satire Menippée* a apărut la 1594 şi e un pamflet alcătuit din şapte filipice, îndreptate împotriva Ligii şi sprijinindu-l pe Henric al IV-lea, şi scrise de şapte autori: canonicul Jacques Gillot, consilier parlamentar; canonicul Pierre Le Roy din Rouen; eruditul jurisconsult Pierre Pithou, ilustru umanist; avocatul Gilles Durant; Jean Passerat, profesor la Colegiul Francez, poet latino-francez şi autor de comentarii latineşti; Florent Chrestien, fostul preceptor al lui Henri IV, comentator şi autor de versuri latine; şi magistratul Nicolas Rapin, şi el autor de versuri latino-franceze. Titlul pamfletului vine de la denumirea antică de *menipee* (de la filozoful grec Menipeos, sec. I. î.e.n.).

28. Hugo, exilat după lovitura de stat a lui Napoleon III, va scrie *Napoléon le Petit*, 1852.

29. La căderea lui Napoleon, Chateaubriand publică pamfletul *Buonaparte*, despre care Ludovic al XVIII-lea ar fi spus că „face pentru el cît o armată întreagă"; e numit „pair de France" dar intră în opoziţie şi publică în 1816 *Monarhia după Chartă*, pledoarie pentru liberalizarea guvernării bourbonice.

30. În 1822, Chateaubriand e numit Ministrul Afacerilor Externe în Cabinetul Contelui Joseph de Villèle (1773—1854), şeful ultraregaliştilor, prim-ministru între 1821 şi 1828, iniţiatorul uneia dintre cele mai impopulare politici. Chateaubriand devine un reprezentant al poziţiei liberale. E demis în 1824 şi practică opoziţia activă, mai ales prin combaterea legii de îngrădire a libertăţii presei.

31. *Joseph Joubert* (1754—1824), moralist, autorul unor *Cugetări* (editate de Chateaubriand, 1838), caustice şi subtile.

32. *René Aubert, abate de Vertot* (1655—1735), academician: *Histoire de la conjuration de Portugal*, 1689 şi *Histoire des Révolutions de Portugal*, 1711; *Histoire des Révolutions de Suède*, 2 vol., 1695;

Histoire des Révolutions de la République Romaine, 2 vol., 1719 etc...

33. *Mémoires d'outre-tombe*, scrise între 1811 şi 1846.
34. *Lettre sur Rome (à M. de Fontanes)*, 1803.
35. *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, 1811.
36. La pornirea în călătoria din 1806, Chateaubriand a fost însoţit de soţia sa pînă la Veneţia. În drum spre casă, debarcă, la începutul lui aprilie 1807, la Cadix, şi se îndreaptă spre Córdoba unde îl aştepta o femeie al cărei nume a fost multă vreme tăinuit. Era Nathalie de la Borde, fiica unui bancher din Méréville (Seine-et-Oise), proprietara unui somptuos castel din sec. al XVII-lea, soţia contelui de Noailles, mai tîrziu duce de Mouchy. În 1806, aceea căreia i se spunea „frumoasa Nathalie" se afla, cu copiii ei, într-o călătorie în Spania şi se ocupa cu desenarea monumentelor lăsate de mauri. *Bianca*, personajul din *Ultimul Abencerraje*, îşi are prototipul în ea. Relaţiile dintre Chateaubriand şi noua sa prietenă au continuat după întoarcerea în Franţa, prin vizitele scriitorului la Méréville, pînă în 1812, cînd s-a ivit o altă prietenie.
37. J. Lemaître, *Chateaubriand*, 1912.
38. *Le Congrès de Vérone*, 2 vol., 1838.
39. Contele *Louis-Mathieu de Molé* (1781—1855), prim-ministru sub Ludovic-Filip, între 1836 şi 1839, oaspete frecvent al d-nei de Beaumont, altă prietenă a lui Chateaubriand, promovat, la începutul carierei sale, de către Fontanes.
40. *Paul-Louis Courier* (1772—1825), celebrul pamfletar la adresa Restauraţiei.
41. *Jean-Baptiste Massillon* (1663—1742), academician, predicator clasic; *Predici*, 4 vol., 1705, *Opere*, prima ed. postumă, 15 vol. 1745—1748.
42. După ultima lui dorinţă, Chateaubriand a fost îngropat pe insuliţa *Grand Bey*, în rada oraşului său natal Saint-Malo.
43. *Louise Eléonore de la Tour du Pil, baroană de Warens* (1700—1762), cu 12 ani mai în vîrstă decît Jean-Jacques, ale cărui începuturi le-a ocrotit şi căruia i-a fost prima dragoste.
44. *Pauline de Beaumont*, prima dragoste a lui Chateaubriand după căsătorie. *Geniul creştinismului* a fost încheiat sub ochii ei, în locuinţa pe care o avea la Savigny-sur-Orge. La sfîrşitul lui

1802, Chateaubriand o ia cu el la Roma, unde plecase ca secretar de ambasadă. Moare în brațele lui, în noiembrie 1803. Cînd Chateaubriand și-a citit, în salonul d-nei de Récamier, paginile din *Memorii* închinate morții Paulinei de Beaumont, emoția a fost mare, dar Sainte-Beuve îi reproșează un anumit ton rezervat, pe care memorialistul și-l lua probabil pentru a nu o supăra pe ultima lui gazdă și prietenă.

45. *Jeanne-Françoise-Bernard, doamnă Récamier* (1777—1849), cea mai celebră femeie a epocii prin salonul ei din timpul Restaurației, unde se adunau spiritele cele mai alese și pe care-l conducea cu grația, frumusețea și inteligența ei.

46. *Abatele Armand de Rancé* (1626—1700), autorul a numeroase scrieri de doctrină și de morală austeră, îi oferea lui Chateaubriand exemplul unei vieți petrecute mai întîi în societatea cea mai strălucită și apoi în singurătatea reculegerii.

47. *Hortense Allart de Méritens* (1801—1879), romancieră de la 20 de ani și autoare de studii istorice. Căsătorită, în 1843, cu Louis de Méritens. Celebritatea i se datorește însă publicării în 1873 și 1874, sub pseudonimul Prudence de Saman l'Esbatz, a amintirilor personale legate de Chateaubriand, Lamennais, Béranger, Sainte-Beuve ș.a. *(Les Enchantements de Mme Prudence de Saman l'Esbatz)*. I s-a publicat mai tîrziu corespondența sub titluri senzaționale ca : *Muzele romantice : Hortense Allart și legăturile ei cu Chat.* etc. ... sau : *Prudence și Farmecele ei* etc.

Doamna de Staël

1. Vaud, canton elvețian de limbă franceză.

2. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales,* 2 vol., anul VIII (1800).

3. *Albert Sorel* (1842—1906), istoric, academician : *Europa și Revoluția franceză ; Istoria diplomatică a războiului franco-german,* 2 vol. ; *Problema Orientului în secolul al XVIII-lea ; Originile triplei alianțe ; Tratatul de la Paris din 1815 ; Eseuri de istorie și critică.*

4. La Basel, în Elveția, au fost semnate, în 1795, două tratate de către Franța : unul cu Prusia, celălalt cu Spania. Prin ele, Franța capătă malul stîng al Rinului. Sînt primele tratative pe care Europa monarhică acceptă să le poarte cu Franța republicană.

5. *Jean Bernadotte* (1763—1844), mareșal al Franței, distins mai întîi în războaiele Revoluției, apoi ale Imperiului, numit prinț de Pontecorvo, apoi rege al Suediei, sub numele de Carol al XIV-lea sau Carol-Ioan.

6. *Jean-Victor Moreau* (1763—1813), comandant al armatei de pe Rin în 1796, combatant în Italia, apoi general, învingător la Hohenlinden în 1800, rival al lui Bonaparte; ulterior exilat pentru tratative cu regaliștii.

7. *George Washington* (1732—1799), din 1789 pînă în 1797, primul președinte al Statelor Unite.

8. Pînă în 1860, Auteuil, acum încorporat în Paris, era o comună suburbană, reședința preferată, în sec. al XVII-lea, a lui Boileau, Molière, La Fontaine; în sec. al XVIII-lea, a lui Condorcet.

9. *Marie-Louise-Sophie de Grouchy, marchiză de Condorcet* (1764—1822), era călugăriță cînd Condorcet, în 1787, o luase în căsătorie. Văduvă la 30 de ani, a rămas credincioasă ideilor politice ale soțului ei, i-a îngrijit edițiile postume, iar în timpul Consulatului și al Imperiului casa ei a devenit locul de întîlnire al celor ce păstrau cultul iluminist al libertății, tradițiile *Enciclopediei*.

10. Benjamin Constant de Rebecque, născut în 1767, face cunoștință cu d-na de Staël în toamna lui 1794, la Lausanne. Tînărul inteligent și erudit, în vîrstă de 27 de ani, avea multe proiecte, dar nu publicase decît o traducere, la 19 ani; se căsătorise la 22 de ani și tocmai divorțase; salutase Revoluția, dar era girondin; d-na de Staël era cunoscută și prin lucrările pe care le și scrisese, dar mai ales prin salonul ei, pe care-l redeschidea, la Paris, în primăvara lui 1795. Benjamin devine un oaspete asiduu al salonului ei; în 1796 își publică prima broșură politică: *Despre forța guvernămîntului*, împotriva contrarevoluției, dar pentru Directorat. În același an are un duel care o umple de spaimă pe d-na de Staël, retrasă atunci la reședința ei din Coppet.

11. *Egeria* — nimfă care simbolizează sfătuitoarea tainică, dar ascultată cu sfințenie.

12. Din 1796, Benjamin Constant e un politician activ, autorul mai multor broșuri polemice, în apărarea republicii și a liberalismului. Discursul care l-a supărat pe Napoleon și a atras represalii împotriva d-nei de Staël a fost rostit la 5 ian. 1800 la Tribunal și ataca o legislație menită să facă din Constituție — spunea el — „o himeră de rîsul Europei". Napoleon ripostase de îndată, ordonînd *Monitorului* să insereze, în ziua de 8 ianuarie, un articol de amenințare oficială.

13. Coppet, orășel în cantonul Vaud, pe malul lacului Leman. Aici se află pitorescul castel moștenit de la Necker în care d-na de Staël își stabilește salonul cîtă vreme nu se poate întoarce la Paris.

14. Teatrul din Hamburg a fost întemeiat în 1767 și s-a închis în anul următor. A rămas însă memorabilă revista-cronică a lui Lessing, *Hamburgische Dramaturgie (Dramaturgia hamburgheză)*, apărută în 104 numere și constituind unul din documentele dezvoltării unei critici literare germane.

15. *Zacharias Werner* (1768—1823), autor al unor „tragedii ale destinului" care se bucurau de mare succes la publicul german de la 1800. Celebră era *24 februarie (Der 24. Februar)*, 1815, de mult uitată astăzi, dar pe atunci foarte mult imitată.

16. *Christoph-Martin Wieland* (1733—1813), literat și poet supranumit de contemporani „Voltaire al Germaniei". Autorul lui *Oberon*.

17. Paralela dintre teatrul francez și Shakespeare, în favoarea acestuia din urmă, vine de la Lessing și e cultivată intens de romantici, pînă la *Shakespeare și Racine* a lui Stendhal. La fel, după 1800, paralela dintre teatrul francez și cel german, inițiată de d-na de Staël.

18. *Charles Villers* (sau *de Villers*) publicase în 1801 : *Filozofia lui Kant sau Principii fundamentale ale filozofiei transcendentale*, Paris și Metz, 2 vol. Villers era redactorul revistei franceze *Le spectateur du Nord* care a apărut între 1797 și 1802 la Hamburg.

19. *Clarisse Harlowe*, 1747—1748, romanul lui Samuel Richardson.

20. Abatele *Jean-Jacques Barthélemy* (1716—1795), erudit și academician, autorul *Călătoriei tînărului Anacharsis în Grecia*, 4 vol., 1708, care i-a inspirat lui Fontanes ideea poemului *Grecia salvată*. Succesul *Tînărului Anacharsis* în epocă a fost foarte mare și „d-na de Staël, care tocmai își încheiase *Scrisorile despre J.-J. Rousseau*, și-și începea celebritatea, îi adresă abatelui Barthélemy, în timpul unui supeu, cuplete în care răsunau numele lui Sapho și Homer" (Sainte-Beuve, *Causeries*, VII, p. 207). Anacharsis e

un scit care călătoreşte în Grecia pe timpul lui Epaminonda, al tînărului Alexandru Machedon etc. ...Aici Barthélemy şi-l închipuie pe Platon la capul Sunium înconjurat de cîţiva discipoli şi conferenţiind despre formarea lumii. Ca să-i dea un cadru potrivit discursului, descrie o furtună urmată de cer senin. Apoi începe să vorbească Platon, care porneşte de la ideea că furtuna ce a avut loc aminteşte de epocile primitive ale naturii, de naşterea lumii din haos etc.

21. Baronul *François Gérard* (1770—1837), pictor istoric. Au rămas de la el un portret al d-nei Récamier şi altul al d-nei de Staël; Thibaudet se referă însă la portretul *idealizat* din tabloul *Corina la capul Misena* care împodobea salonul d-nei Récamier şi în care Corina e înfăţişată sub chipul d-nei de Staël, în mînă cu lira ei.

22. *Memorialul de la Sfînta Elena*, alcătuit de Las Cases.

23. Ducele de Broglie (nota ed. franceze); *Achille-Charles-Léonce-Victor de Broglie* (1785—1870), „patricianul liberal“, cum spune Thibaudet, intrat „în casa matrice a liberalismului franco-elveţian“, în 1816, cu Albertine de Staël.

24. Guizot avea să încerce ambiţiile politice mai mult decît pe cele ale erudiţiei istorice, care i-a adus o mare faimă în epocă şi înalte titluri de savant. În repetate rînduri ministru, în diverse guverne se afirma ca doctrinar, dar făcea alianţe cu politicienii de orientări variate pînă ce, după 1840, sub Ludovic-Filip, devine inspiratorul conservatorismului şi al regalismului intransigent. Era spiritul rector al guvernului cînd a izbucnit Revoluţia de la 1848 care l-a compromis definitiv ca om politic.

25. Familia de Broglie are o vechime nobiliară de cîteva secole, mai întîi în Piemont, iar din sec. al XVII-lea în Franţa. În sec. al XIX-lea *Victor, duce de Broglie* (v. nota 23), fiul prinţului-mareşal de Broglie, care a participat la Revoluţie, dar, moderat, a fost ghilotinat în 1794, lăsîndu-i cu limbă de moarte fiului său — cum se spune — „să rămînă credincios Revoluţiei franceze, deşi aceasta a fost cu el ingrată şi nedreaptă“. Tînărul duce a luptat mai întîi pentru o monarhie liberă, apoi a trecut de partea lui Guizot, în rîndurile „doctrinarilor“. Ministeriabil şi ministru — inclusiv prim-ministru, pînă în 1850, cînd se retrage din politica activă şi se consacră studiilor: *Scrieri şi Discursuri*, 1863; *Privire asupra* *guvernării în Franța*, 1861, au fost interzise de cenzură. Postum: *Amintiri*, 4 vol., 1885—1888.

Jacques-Victor-Albert, duce de Broglie (1821—1901), fiul precedentului, ca și acesta istoric și om politic, publică la 25 de ani un studiu despre *Sistemul religios al lui Leibniz*, 1846; din 1849, conducătorul politic al *Revistei celor Două Lumi* și al *Corespondentului*, în spirit tradiționalist și catolic. După *Studii morale și literare*, 1853, și *Istoria Bisericii și a Imperiului*, 6 vol., 1856, e primit în Academie. Din 1863, sprijină mișcarea liberală. După 1871 face parte din opoziția împotriva lui Thiers. În 1873 — prim-ministru, vreme de un an, răsturnat de extrema dreaptă. Din nou prim-ministru în 1877, al unui guvern conservator-clerical, cîteva luni. Din 1885 se retrage din politică și se consacră studiilor despre diplomația lui Ludovic al XV-lea. Abatele *Auguste-Théodore-Paul*, fratele mai mic al precedentului, e autorul a numeroase scrieri cu caracter religios și etic. *Maurice de Broglie* (1875—1960), nepotul lui Albert și strănepotul „doctrinarului", e celebrul fizician, frate cu *Louis de Broglie*, n. în 1892, creatorul mecanicii ondulatorii, laureat al Premiului Nobel în 1929, una din somitățile științei mondiale contemporane.

Romantica

1. *Le spectateur du Nord*, Hamburg, 24 vol., 1717—1802 (v. nota 22, cap. precedent).
2. *Bibliothèque germanique ou Histoire de l'Allemagne, de la Suisse et des pays du Nord*, 50 vol., 1720—1741, continuă sub diverse alte titluri.
3. *Magasin encyclopédique ou Journal des sciences, des lettres et des arts*, 1795—1816 (continuat prin *Annales Encyclopédiques*, 1817—1818).
4. *Marie-Joseph Degérando* (1772—1842), emigrat în timpul Revoluției, legat atît de cercul ideologilor cît și de acela al d-nei de Staël, autor de studii filozofice și morale; după 1804, apropiat de Napoleon, *pair de France*, membru al Academiei de științe morale și politice. Sainte-Beuve îl socotește „unul din acele spirite moi care se modifică în trecerea prin epoci diverse" și „unul din acei scriitori ce se lungesc la infinit ca o macaroană fără să se rupă".

5. *August Wilhelm Schlegel* (1767—1845) şi fratele său *Friedrich Schlegel* (1772—1829) sînt capii *Romanticei*. Teoreticianul şi propagandistul e Wilhelm, care defineşte curentul prin unirea contrariilor: „Spiritul romantic — spunea el — caută o apropiere continuă între lucrurile cele mai opuse: natura şi arta, poezia şi proza, seriozitatea şi gluma, amintirea şi presentimentul, ideile abstracte şi senzaţiile vii, ceea ce e divin şi ceea ce e terestru, viaţa şi moartea". Tot Wilhelm Schlegel e traducătorul lui Shakespeare în germană şi călăuzitorul spiritual al d-nei de Staël care-l aduce cu sine la Coppet după călătoria ei în Germania. Sub conducerea fraţilor Schlegel apar periodice europene ale mişcării: la Berlin — *Athenaeum*, la Paris — *Europa*, în timpul vizitei în Franţa, după ce Wilhelm îşi ţinuse la Berlin vestitele lecţii de istorie literară, între 1801 şi 1804.

6. A. W. Schlegel, în franceză: *Comparaison de la Phèdre de Racine et de celle d'Euripide*, Berlin 1807.

7. *Journal de l'Empire*, din 1805, continuatorul *Jurnalului Dezbaterilor* care apare în timpul Revoluţiei (1789); ulterior îşi reia titlul ca *Journal des Débats politiques et littéraires.*

8. *Sébastien Mercier* (1740—1814) (v. nota 1 la *Prefaţă*): „Noi credem că poezia noastră — scria Mercier — e superioară aceleia a vecinilor noştri, care n-o pot suferi pe a noastră, iar naţiunile spun ca şi societăţile: numai noi sîntem inteligente". Mercier injuria, încă la 1778, critica clasică şi chiar pe clasici cu mai mult foc decît romanticii înşişi; el putea scrie: „Richardson mă emoţionează mai mult decît toate regulile divinului Racine". Pentru el „Racine a ucis arta" etc. ...

9. *Satires contre Racine et Boileau*, 1808.

10. *Philipp-Albert Stapfer* (1766—1840), elveţian, publica în acelaşi an o *Călătorie pitorească în Ţara de Sus.*

11. *Baronul Guillaume de Barante* (1782—1866), membru al grupului de la Coppet; Thibaudet vede *Tabloul* său (*Tableau de la littérature française au XVIII-e siècle*, 1809) în opoziţie cu *Tableau historique de l'état et des progrès de la littérature française depuis 1789*, privind aceeaşi epocă, pe care-l scosese cu un an înainte Marie-Joseph Chénier (1764—1811). „Barante reprezintă, împotriva lui Chénier, generaţia nouă, aceea care îi lasă deoparte pe ideologi

şi-şi asimilează exact şi normal noile valori aduse de Chateaubriand şi de d-na de Staël."

12. *Léonard Simonide de Sismondi* (1773—1842), teoretician al socialismului utopic, membru al grupului de la Coppet; „îi datorăm — spune Thibaudet — un raft de bibliotecă istorică probă şi ternă": *Istoria francezilor*, 31 de vol., 1821—1842. Titlul citat de Thibaudet: *De la littérature du Midi de l'Europe (Italie et Espagne)*, 4 vol., 1813.
13. Al lui A. W. Schlegel.
14. *Le Lycée* începe să apară în anul VII (1799) şi se continuă în 14 volume (17 tomuri).
15. Monografia *Port-Royal* a lui Sainte-Beuve, 1840.
16. Louis-Antoine-François de Marchangy (1782—1826), *La Gaule poétique*, 1813.
17. Walter Scott (1771—1832) începe să fie tradus în franceză încă din 1816, iar din 1820 începe editarea în franceză a *Operelor* în 165 volume.
18. *François Raynouard* (1761—1836), primul *medievalist* francez în istoria literaturii, mai tîrziu secretar perpetuu al Academiei: *Culegere de poezii originale ale Trubadurilor*, 6 vol., 1816—1821; *Observaţii filozofice şi gramaticale despre Romanul Rozei şi despre cîteva reguli ale limbii Trubadurilor în secolul al XII-lea*, 1829.
19. *Gaston Paris* (1839—1903), mare filolog şi medievalist francez. V. bibliografia lucrărilor lui G. P. de Joseph Bédier şi Mario Roques, Paris, 1905.
20. *Claude-Charles Fauriel* (1772—1844), filolog, istoric şi critic literar; titlurile citate de Thibaudet: *Histoire de la Gaule méridionale sous la domination des conquérants germains*, 4 vol., 1836; *Histoire de la littérature provençale*, 3 vol., 1846.
21. *Maillane* — comună de pe coasta provensală, locul de naştere al lui Mistral.

Naşterea criticii literare

1. *Journal des Débats politiques et littéraires.*
2. *Revue des Deux Mondes*, care apare din 1829; *Revue de Paris*, 1829—1845.

3. *Julien-Louis Geoffroy* (1743—1814) : *Discurs despre critică,* 1779 ; *Elogiu istoric al lui J.-J. Rousseau,* 1791 ; *Idilele lui Theocrit, traduse din greceşte, cu observaţii,* anul VIII (1800) ; *Comentarii la Racine,* în *Operele lui Racine,* 1808. Postum i s-au editat foiletoanele din *Journal des Débats* în *Curs de literatură dramatică,* 6 vol., 1819—1820 (ed. a II-a — 1825).

4. *L'Année Littéraire* apare între 1754 şi 1790 în 292 vol., scoasă de Fréron, duşmanul ideologic al Enciclopediştilor ; după moartea acestuia (1776) e continuat de Fréron-fiul în colaborare cu Geoffroy şi alţii (v. nota 12, la articolul *Cuvinte despre critică*).

5. *L'Ami du Roi,* ca şi *Journal de Monsieur,* foi regaliste apărute după 1789.

6. *Zaïre,* 1732 ; *Tancrède,* 1760, tragedii ale lui Voltaire.

7. *Pierre Duviquet* (1765—1835), politician mărunt şi profesor de liceu.

8. *Jules-Gabriel Janin* (1804—1874). A debutat la ziarul, pe atunci liberal, *Le Figaro,* care apărea din 1826, apoi a trecut la *La Quotidienne,* care apărea din 1815 şi pe care-l părăseşte în preajma lui 1830, cînd ziarul devine organul primului ministru, de Polignac, răsturnat la 1830. Atunci intră ca redactor politic la *Journal des Débats,* îl suplineşte o vreme pe Duviquet, apoi îi ia definitiv cronica, pentru 41 de ani, adică din 1833 pînă la moarte (în fiecare luni, după tradiţia lui Sainte-Beuve). „Prinţul criticii" a fost un neobosit poligraf, căruia i s-au descoperit şi cîteva plagiate semnificative pentru metoda sa în genere compilatorie. Numărul titlurilor editate de el e imens şi varietatea merge de la scrieri politico-istorice şi pamflete pînă la romane. Din foiletoanele sale, nenumărate, a scos o *Istorie a literaturii dramatice în Franţa,* 6 vol., 1853—1858.

9. *Jean François La Harpe* (sau Laharpe) (1739—1803) : 1786—1798, cursul liber în sala *Liceul.* 1799 : Prima ediţie din *Le Lycée,* în 9 vol. : *Cours de littérature dramatique.*

10. *Alexis Piron* (1689—1773), autorul comediei *Metromania,* al poemului *Antimondenul,* şi al unui mare număr de versuri satirice, cîntece nu o dată licenţioase, şi parodii.

11. *Gabriel-Paul-Othenin de Cléron, comte d'Haussonville* (1843—1900), legat, prin mama sa, de familia *de Broglie,* politician refugiat din 1875 în studiile istorice şi literare : *Sainte-Beuve, viaţa şi operele,*

1875 ; *Studii biografice şi literare*, 3 vol., 1879—1883 ; *Salonul d-nei Necker, după documente din arhiva de la Coppet*, 1882 etc.. În ultimii ani de viaţă, din nou angajat în politică, ca şef al partidului regalist.

12. *Sfîntul Toma din Aquino* (1225—1274), întemeietorul *tomismului*, a pus bazele teologiei oficiale a Bisericii catolice prin *Suma teologică* a sa.

13. *Imitaţia lui Isus Hristos*, carte religioasă, în latină, de un autor neidentificat al evului mediu. La Harpe povesteşte că, în închisoare, cîteva versete ale acestei cărţi, în care a găsit o asemănare izbitoare cu destinul lui însuşi, i-au deschis ochii şi l-au făcut credincios.

14. Transformarea lui Brunetière în catolic militant a reprezentat, la sfîrşitul sec. al XIX-lea, una dintre cele mai răsunătoare convertiri. Marcată prin lucrarea *Science et religion*, 1897, în care constată „falimentul ştiinţei" şi pledează pentru întoarcerea la credinţă.

15. *Jean-Antoine Le Brun* (1760—1837), funcţionar de poliţie sub Fouché, autor de piese dramatice, multe, variate şi uitate ; a deschis în 1812 o mare campanie epigramistică.

16. *Lekain*, numele sub care era cunoscut marele tragedian *Henri-Louis-Cain* (1728—1778). Baronul de Grimm scria despre glasul lui : „Ne sfîşie inima şi ne încîntă urechea".

17. *Clairon* sau *d-ra Clairon*, numele sub care era cunoscută actriţa *Claire-Joseph-Hippolyte Léris de La Tude* (1723—1803), partenera precedentului, una din cele mai mari tragediene franceze ; „dicţia ei superbă şi accentul pasionat mişcau inimile spectatorilor".

18. *Louis Petit de Bachaumont* (1690—1771), a fost un arbitru al eleganţei ca şi al saloanelor literare şi politice, amator rafinat de artă, sufletul salonului pe care l-a ţinut d-na Doublet vreme de 40 de ani, de prin 1730, şi în care s-au născut multe anecdote ca şi unele ziare clandestine cu caracter pamfletar. Thibaudet se referă la *Memoriile lui Bachaumont*, lucrare apărută în primă ediţie, în 36 de volume, între 1774 şi 1779, apoi reluată de mai multe ori ; paternitatea acestei lucrări apărute după moartea autorului indicat pe coperta ei e contestată, dar ea rămîne şi pînă azi citată astfel ; cuprinde *Memoriile secrete ale Republicii Literelor* începînd cu anul 1762.

19. *Friedrich-Melchior Grimm* (1723—1807), din 1772 Baron al Sfîntului Imperiu, e diplomatul și omul de litere german, naturalizat francez prin toată cariera sa, prieten cu enciclopediștii, cunoscut prin cearta cu J.-J. Rousseau după strîngerea relațiilor cu d-na d'Épinay etc. ... Celebritatea lui e postumă, prin publicarea *Corespondenței literare*, ed. I 1812—1814 (ed. definitivă M. Tourneux, 16 vol., 1877—1882). Edm. Schérer îl consideră un precursor al criticii sainte-beuviene.
20. *François Benoit Hoffmann* (1760—1828), poet, dramaturg și mai ales libretist pentru muzica lirică, a profesat și critica literară în mai multe ziare, îndeosebi la *Journal des Débats* și la *Journal de l'Empire* (*Opere complete*, în 16 vol., din 1828 încolo).

Generația de la 1820

1. Musset începe să ia parte la Cenaclul lui Victor Hugo (Vigny, Sainte-Beuve, Mérimée, Nodier etc.) încă din adolescență. Primele lui versuri datează din 1828. Primul său volum apare în ajunul anului nou 1830 și stîrnește mare vîlvă (*Povestiri din Spania și din Italia*).
2. După titlul ilustru al romanului său *Confession d'un enfant du siècle*.
3. *Les Méditations*, primul volum al lui Lamartine, s-a bucurat de un succes excepțional, care face din anul 1820, „anul *Meditațiilor*" și al botezului romantismului francez. În acest volum intră poeziile rămase pînă azi cele mai celebre din întreaga operă a lui Lamartine: *Izolarea*, *Lacul*, *Toamna* etc. ...
4. *Le poète mourant* din volumul *Nouvelles Méditations*, 1823.
5. *Vie, Poésies et Pensées de Joseph Delorme*, 1829 (ed. a II-a, sporită, 1830).
6. *Rolla*, 1833.
7. Honoré de Balzac s-a născut în 1799; Victor Hugo în 1802; Alexandre Dumas-tatăl în 1802.
8. Lamartine s-a născut în 1790, George Sand în 1804.
9. *Louis Bourdaloue* (1632—1704), unul dintre cei mai vestiți predicatori iezuiți ai sec. al XVII-lea.
10. *Jules-Armand prinț de Polignac* (1780—1847), președintele Consiliului de Miniștri în 1830, condamnat după Revoluția din iulie la închisoare pe viață și amnistiat peste cîțiva ani.

11. *Louis-François Bertin* sau *Bertin-aîné* (1766—1841) a debutat în presă la 1793; publicația lui, *L'Eclair*, a fost suprimată de Directorat; după 18 brumar, înființează *Journal des Débats*, care reia seria din 1789; în 1801 e arestat și exilat; în 1804 își reia ziarul sub titlul *Journal de l'Empire*, controlat îndeaproape de cenzura lui Napoleon. În 1811, ziarul e expropriat, în 1814 Bertin și-l recapătă, îi redă vechiul titlu și se pune în slujba lui Ludovic al XVIII-lea; din 1823, *Journal des Débats* devine organul opoziției constituționale. La numirea lui Polignac, cuvîntul de ordine al ziarului e „Nenorocită Franță, nenorocit rege!" Bertin e condamnat, grațiat, dar refuză să semneze protestul ziariștilor din iulie 1830 contra lui Polignac. Ulterior îl susține pe Ludovic-Filip și jurnalul devine organul burgheziei liberale, de mare influență. Fratele lui, Louis-François Bertin de Vaux sau Bertin cel tînăr (1771—1842), e colaboratorul lui apropiat. Mai sînt prezenți în publicații doi fii și o fiică ai lui Bertin-aîné și un fiu al lui Bertin de Vaux.

12. Lamartine intră în Camera Deputaților în 1833.

13. După 1833 mai publică: *Jocelyn*, 1836; *La Chute d'un Ange*, 1838 și *Recueillements (Reculegeri)*, 1839, care e ultimul său volum de versuri.

14. *Les Rayons et les Ombres (Raze și umbre)*, 1840. De la această dată nu mai publică nici un volum de versuri pînă în 1853, cînd apare *Pedepsele (Les Châtiments)*, în exil, la Bruxelles și Jersey, înainte de stabilirea la Guernesey.

15. În 1843 se joacă *Burgravii*, după a căror cădere Hugo renunță la teatru. Totuși în 1866 va publica o culegere de mici piese sub titlul: *Teatru în libertate*, iar în 1882 drama *Torquemada*.

16. *Mizerabilii (Les Misérables)* e începută încă de prin 1848, dar apare în 1862.

17. Alfred de Vigny, după prima lui culegere de versuri, din 1822, nu și-a mai editat, în versuri, decît marele lui volum din 1826: *Poeme antice și moderne. Muntele Măslinilor* și *Casa păstorului*, cunoscutele poeme, apar numai în *Revue des Deux Mondes*, iar poeme ca *Mînia lui Samson* și *Moartea lupului*, care-i fac glorie pînă azi, au apărut postum, în volumul *Les Destinées*. După 1826 volumele lui Vigny sînt romane (*Cinq-Mars*, 1826; *Stello sau Diavolii albaștri*, 1832; *Măreție și robie militară*,

1835) şi drame (*La Maréchale d'Ancre*, 1831, *Chatterton*, 1835). După 1835 nu mai publică nici un volum pînă la moarte (1863).

18. *Eugène Sue* (1804—1857) îşi publică *Misterele Parisului* (10 vol., 1843) în foiletonul din *Le Constitutionnel*, *Evreul rătăcitor* (10 vol., 1844—1845) în foiletonul din *Débats*. *Misterele poporului* şi *Cele şapte păcate capitale* (publ. între 1847 şi 1857) au fiecare cîte 16 volume. Ideea romanului-foileton îi aparţine poligrafului Véron, cel ce întemeiază *Revue de Paris*, 1829 ; de la el vine formula : *va urma*, sau *continuarea în numărul viitor*. Émile de Girardin a introdus romanul-foileton în cotidian, cînd şi-a lansat, cu preţ redus, în 1836, ziarul *La Presse*.

19. *Émile de Girardin* (1806—1881) a „revoluţionat presa" cînd a întemeiat, în 1836, ziarul *La Presse* cu preţ redus şi cu tiraj de masă, bazat pe romanele-foileton şi pe publicitate (v. şi notele 18 şi 222).

20. *Louis-Désiré Véron*, cunoscut sub numele de *doctorul Véron* (1798—1867) şi-a publicat şi propriile romane *(Memoriile unui burghez din Paris*, în 6 vol., *Alte memorii* ; *Trotuarul Parisului* etc...) între 1865 şi 1875.

21. În *La littérature industrielle* în *Critiques et Portraits littéraires*, 1836—1839.

22. *Delphine Gay* (1804—1855), soţia lui Émile de Girardin, poetă, romancieră, autoarea cronicilor intitulate *Scrisori pariziene*, semnate Vicontele de Launay şi apărute în *La Presse* între 1863 şi 1869 (în vol. 1843) ; Salonul d-nei de Girardin continuă tradiţia celor din timpul Restauraţiei.

23. La Lausanne, între 1837 şi 1838, Sainte-Beuve îşi ţinuse cursul despre Port-Royal.

24. *La Montagne* — *„Muntele"* — în timpul Convenţiei, adică băncile cele mai înalte ale sălii unde se aşezau revoluţionarii *montagnarzi*.

25. Titlul *Histoire des Girondins* e al lui Lamartine (8 vol., Paris, 1847). „Actul I" al Revoluţiei politice, în prezentarea lui Thibaudet, e istoria grupului de intelectuali care ocupaseră în Convenţie băncile din dreapta, se ridicaseră iniţial împotriva regalităţii, ajunseseră la putere în 1792, dar, după căderea lui Ludovic al XVI-lea, fuseseră pentru stăvilirea Revoluţiei, refuzaseră să voteze moartea regelui şi organizaseră o rebeliune încheiată cu decapitarea lor; la 10 august 1792 se instaurează de drept prima Republică franceză.

26. Revoluția din februarie 1848, care l-a răsturnat pe Ludovic-Filip și a instaurat a doua Republică.
27. Guvernul provizoriu format după răsturnarea lui Ludovic-Filip a durat de la 24 februarie pînă la 9 mai 1848; Lamartine era mai întîi ministru de externe, apoi șef al guvernului.
28. Prințul Napoleon Bonaparte e ales președinte în primele alegeri prezidențiale — și unicele — ale celei de a doua Republici, la 10 decembrie 1848.
29. Trei ani după alegerea sa ca președinte, prințul dizolvă Adunarea (2 dec. 1851) și obține printr-un plebiscit ratificarea puterii personale. În 1852 restaurează imperiul sub numele de Napoleon III.
30. În 1852, Hugo e trecut pe lista proscrișilor și exilat.

Romantismul

1. *Eugénie*, 1767, prima piesă a lui Beaumarchais (1732—1799). La apariție, o preceda un *Eseu despre drama serioasă*, în care relua și dezvolta ideile dramatice ale lui Diderot.
2. *Chronique de Paris*, apare de la 24 aug. 1759 pînă la 25 aug. 1793, cu Condorcet, d-na Rolland, Brisson ș.a.
3. *Eugène Méhul* (1763—1817), compozitorul Revoluției franceze.
4. Marchizul *Adolphe de Custine* (1790—1857), autor de romane mediocre, dar de interesante însemnări de călătorie din Anglia, Scoția, Germania, Elveția, Italia și Rusia.
5. Definiția lui Stendhal se găsește în *Racine și Shakespeare* (1823): „*Romanticismul* este arta de a le prezenta popoarelor acele opere literare care, în starea actuală a obiceiurilor și a credințelor lor, sînt apte de a le aduce un maximum de desfătare posibilă. *Clasicismul*, dimpotrivă, le înfățișează literatura care le aducea o maximă desfătare străbunicilor lor".
6. Aluzie la fabula lui La Fontaine *Pisica, nevăstuica și iepurașul*, în care Jean Lapin (Ionică Iepurică) își revendică vizuina ocupată de nevăstuică, întemeindu-se pe obiceiuri și uzanțe (*Fabule*, VII, 16).
7. *Înainte! Omenirea nu trăiește dintr-o idee,*
O stinge, în fiecare seară pe cea care a călăuzit-o,
Și își aprinde alta la facla cea eternă...

Stendhal

1. *Pierre-Paul Royer-Collard* (1763—1845), academician, filozof spiritualist şi şef al „doctrinarilor" în politică (cu Ducele de Broglie ş.a.).
2. „Intrarea" lui Stendhal s-a petrecut mult mai repede decît la 30 de ani după moartea lui. Elogiul funebru e al lui Prosper Mérimée. Taine îi asigură prestigiul, din 1858, prin introducerea unui *Stendhal* în *Eseuri de critică şi istorie.* În 1868 apar o *Arta şi viaţa lui Stendhal* (A. Collignon) şi un *Stendhal, viaţa şi opera* (A. de Bougy). Înainte de 1885 apar şi *Romancierii naturalişti*, 1881, ai lui Zola, în care Stendhal e considerat precursorul şcolii. În sfîrşit, la 1882, în *Eseurile de filozofie contemporană* ale lui Paul Bourget, Stendhal apare printre maeştrii generaţiei următoare.
3. *Charles Nodier* (1780—1844), şeful primului cenaclu romantic.
4. *Prosper Mérimée* (1803—1870), iniţial romantic, considerat totuşi un precursor al romanului realist.
5. *Ximénès Doudan* (1800—1872), om politic şi scriitor francez, din cercul lui Victor de Broglie. Postum, i s-au publicat o culegere de articole şi scrisori (1876) şi un *Tratat despre revoluţiile gustului* (scris în 1855, apărut în 1924).
6. Vautrin e personajul cunoscut îndeosebi din romanul *Moş Goriot* (1833) ; reapare în *Iluziile pierdute*, partea a III-a (1839), în *Splendorile şi mizeriile curtezanelor* (1839—1847) şi în drama *Vautrin* (1840).
7. Scris în anii 1839—42.
8. *Paul de Kock* (1793—1871), faimosul romancier-foiletonist care a încîntat cîteva generaţii de cititoare pe la mijlocul secolului trecut : *Femeia, soţul şi amantul*, 1829 ; *Încornoratul*, 1831, *Femeia cu trei fete*, 1859 şi alte vreo sută de volume.

Balzac

1. *Honoré de Balzac* (1799—1850). Titlurile citate de Thibaudet : I. Scene din viaţa particulară: *Casa „La Motanul cu mingea" (La Maison du chat-qui-pelote)* 1830 ; *Étude de femme (Studiu de femeie)*, 1830 ; *Mémoires de deux jeunes mariés (Memoriile unor tineri căsătoriţi)*, 1841—42 ; *Cămătarul Gobseck*,

1830; *Modeste Mignon*, 1844; *Colonel Chabert*, 1832; *Père Goriot (Moş Goriot)*, 1833.

II. Scene din viaţa de provincie: *Pierrette*, 1840; *Le Curé de Tours (Vicarul din Tours)*, 1832; *Un ménage de garçon (O gospodărie de burlac)*, 1842; *l'Illustre Gaudissart (Faimosul Gaudissart)*, 1833; *La Muse du département (Muza departamentului)*, 1844; *Le Lys dans la vallée (Crinul din vale)*, 1835; *Les Illusions perdues (Iluzii pierdute)*, 1837—43.

III. Scene din viaţa pariziană: *Strălucirea şi suferinţele curtezanelor (Splendeurs et misères des Courtisanes)*, 1838; *Histoire des Treize (Istoria celor treisprezece)*, 1833—34; *Grandeur et décadence de César Birotteau (Mărirea şi decăderea lui César Birotteau)*, 1837; *La Maison Nucingen (Banca Nucingen)*, 1838; *Le secret de la princesse de Cadignan (Taina prinţesei de Cadignan)*; *Les Employés ou la femme supérieure (Slujbaşii)*, 1837; *La Cousine Bette (Verişoara Bette)*, 1846; *Le Cousin Pons (Vărul Pons)*, 1847.

IV. Scene din viaţa politică: *Z. Marcas*, 1840.

V. Scene din viaţa militară: *Les Chouans (Şuanii)*, 1829.

VI. Scene din viaţa de la ţară: *Le Curé de village (Preotul de ţară)*, 1839.

VII. Studii filozofice: *La Peau de Chagrin (Pielea de sagri)*, 1831: *À la recherche de l'absolu (Căutarea absolutului)*, 1834; *Séraphîta*, 1835; *Louis Lambert*, 1832; *Le chef d'oeuvre inconnu (Capodopera necunoscută)* 1832; *Maître Cornélius (Jupîn Cornelius)*, 1831; *Massimila Doni*, 1839; *Contes drôlatiques (Povestiri şugubeţe)*, 1832—1837.

2. *Histoire des Français des divers États* de Alexis Monteil *(Memorii postume şi inedite, Efemeridele mele*, 1851—1858).

3. *Fougères*, comună din Bretania, unul din focarele „chouaneriei", ale rebeliunii contrarevoluţionare în care nobilii i-au atras pe ţăranii locali (noiembrie 1793).

4. Balthazar Claës, personaj din *Căutarea absolutului* (1834) cu pasiunea alchimiei.

5. Daniel d'Arthez, personaj din *Iluzii pierdute* (1837—43) şi *Tainele prinţesei de Cadignan* (1839), tipul artistului (scriitor) care tinde mereu spre universalitate.

6. Titlu ipotetic, prin analogie cu *Imitaţia lui Isus Hristos* (v. nota 13 la cap. *Naşterea criticii literare*).

7. *Contesa Eveline Rzewuska Hanska* (1810—1882), dragostea lui Balzac din ultimii 16 ani şi soţia lui din ultimul ceas al vieţii (1850).
8. Numele adevărat al lui Vautrin, ocnaş evadat, e Jacques Collin.
9. *Etienne Lousteau*, personaj din *Iluzii pierdute* şi *Muza departamentului*, tipul ziaristului ce-şi pune talentul în slujba banilor.
10. *Constant-Cyr-Melchior, baron de Canalis,* personaj din *Iluziile pierdute*, *Memoriile unor tineri căsătoriţi* (1841—1842) şi *Modeste Mignon* (1844); reprezentant extrem al „faunei literare pariziene“, exponent al „şcolii angelice“, specializat în retorica marilor sentimente, dar fără caracter. Toate datele biografice îl sugerează pe Lamartine (glorie rapidă, poet favorit al aristocraţiei încă de la 20 de ani, carieră mondenă strălucită etc...), în care contemporanii i-au recunoscut prototipul caricaturizat.
11. Pictorul *Joseph Bridau* din *Iluzii pierdute* şi *O gospodărie de burlac* (1842); fratele său, fostul colonel *Philippe Bridau*, apare mai ales în a doua carte.
12. Fraţii Birotteau apar în *Mărirea şi decăderea lui César Birotteau* al cărui personaj principal e indicat în titlu — *comerciantul*; în *Crinul din vale* (1835) şi *Preotul din Tours* (1832), unde apare pe prim plan *abatele Birotteau.*
13. *Henry Monnier* (1805—1877), v. mai jos cap. *Realismul.*
14. *Jean-Jacques Bixiou*, personaj ce apare mai ales în *O gospodărie de burlac, Slujbaşii sau Femeia superioară* (1837) şi *Banca Nucingen*; e caricaturistul celebru al Parisului, în ziaristică şi în saloane.
15. *Jean-Baptiste Colbert* (1619—1683), controlor general al finanţelor sub Ludovic al XIV-lea, organizator al industriei şi comerţului, reformator al finanţelor, justiţiei, marinei etc.
16. *Mărirea şi decăderea lui Joseph Prudhomme*, 1852; *Memoriile lui Joseph Prudhomme,* 2 vol., 1857.
17. Familia din care descindea *Adolphe Thiers* (1797—1877), politicianul şi istoricul, care a înăbuşit în 1871 Comuna din Paris; din acelaşi an şi pînă în 1873, preşedinte al Republicii.
18. În 1830, A. Thiers întemeia *Le National*, organul liberal, şi se punea în slujba lui Ludovic-Filip, „regele-burghez“; în 1832 ministru (la 35 de ani); în 1836 — prim-ministru (ca şi în 1840).

19. *Charles Maurice de Talleyrand-Périgord, prinț de Bénévent* (1754—1838), fost episcop înainte de Revoluție, apoi membru al Constituantei, răspopit, ministru sub Directoriu, sub Consulat și sub Napoleon; aliat cu Restaurația Burbonilor, apoi cu Ludovic-Filip. „Ambițios, cinic și inteligent — se spune despre el în mod curent — Talleyrand a slujit și a trădat rînd pe rînd toate regimurile."

20. *Baronul de Hulot*, personaj din *Verișoara Bette* (1846).

21. *Sylvain Pons* „Vărul Pons" din romanul ce-i poartă numele (1847) altă „rudă săracă", compozitor cîndva celebru, la bătrînețe trăiește din pomana neamurilor, dar strînge în casă o valoroasă colecție de tablouri antice și de bibelouri rare.

22. *Maestrul Derville*, personaj ce apare relativ central în *Gobseck* și în *Colonelul Chabert*, dar, pe plan secund, și în alte romane balzaciene: e avocatul competent și cinstit, apărătorul cauzelor drepte; de origine modestă, s-a ridicat cu ajutorul banilor împrumutați de la cămătarul Gobseck, căruia îi respinse însă propunerea de a i se asocia într-o afacere necurată.

23. Thibaudet parafrazează versul *La treizième revient, c'est toujours la première* din sonetul *Artémis* al lui G. de Nerval (*Les Chimères*, 1854).

24. În ultimii ani ai vieții sale, Auguste Comte a adăugat *Filozofiei pozitiviste* „catehismul" unei religii pozitiviste; *Catehismul pozitivist sau Expunere sumară a religiei universale*, 1852.

25. *Jean-Jacques Weiss* (1827—1891), criticul francez căruia Eugen Lovinescu i-a consacrat lucrarea lui de doctorat la Sorbona: *J. J. Weiss et son oeuvre littéraire*, prefațată de É. Faguet, Paris, 1909. A scris *Eseuri despre istoria literaturii franceze*, 1865; *Teatrul și moravurile*, 1889; *Trei ani de teatru*, 2 vol., 1893—1894; *Teatrele pariziene*, 1896; *Molière*, 1900 etc...

26. *Emmanuel Swedenborg* (1688—1772), teozof suedez; în franceză, lucrările sale încep să fie editate încă din 1797, după ce mai întîi, în 1790, se tradusese din engleză *Dialogurile despre natura, scopul și evidența scrierilor teologice ale lui E. Swedenborg*. Între 1819 și 1824 apar în franceză *Opere*, în 12 volume.

27. V. art. *Critica franceză și critica germană* din volumul prezent.

28. *Tontine* (de la *Tonti*, bancher italian), asociație de depunători de diferite vîrste, în care partea celor decedați le este trecută supraviețuitorilor, fie prin împărțirea capitalului constituit, fie prin încasarea unei rente viagere constituite pe baza acestui capital.

29. *Le centenaire*, roman din seria celor scrise între 1821 și 1827 și cuprinse postum în *Operele de tinerețe* (cu *Moștenitoarea lui Birague, Fiica regăsită, Clotilde de Lusignan, Vicarul din Ardeni, Ultima zînă, Argow-piratul* etc.).

30. *Charles Hippolyte Castille* (1820—1886), ziarist talentat și improvizatorul multor romane apărute, în ultimii ani ai vieții lui Balzac, sub forma în care și acesta începuse — a romanului-foileton (în *Colecția romanelor populare ilustrate*).

31. Autorul *Memoriilor*, ducele de Saint-Simon (1675—1755), e contemporanul clasicilor și al lui Voltaire; Claude-Henri, conte de Saint-Simon (1760—1825) e celebrul reprezentant francez al socialismului utopic, „unul dintre cei trei mari utopiști (cu Fourier și Owen) care au luat atitudine pentru apărarea intereselor proletariatului" ; „avea o privire genială în ansamblu, în care cuprindea în general aproape toate ideile socialiștilor de mai tîrziu" — spunea F. Engels.

32. *Noul creștinism*, 1825, ultima carte a lui Saint-Simon, în care se amintește parabola brațelor de muncă.

33. *Henry de Marsay*, personaj ce apare mai ales în *Alt studiu de femeie* (1830) și *Fata cu ochii de aur*, nu pe primul plan, dar reliefat ca tip al „șmecherului" din timpul Restaurației, cuceritor de femei și, în cele din urmă, de posturi politice înalte — prim-ministru sub Ludovic-Filip.

34. *Raphaël de Valentin*, tînăr aristocrat dintr-o familie ruinată de Revoluție, pornește ambițios „la cucerirea puterii sau a unui mare renume literar". Cu hotărîrea de a trăi numai cu un franc pe zi, se închide într-o mansardă ca să scrie o *Teorie a voinței* (v. analogia cu prima lucrare a lui Balzac). Corupt de Rastignac și de societate, își ratează proiectele și, în pragul sinuciderii, găsește *pielea de sagri*, talisman capabil să-i împlinească orice dorință; dar cu fiecare dorință împlinită, pielea scade, ca și viața posesorului ei. Moare la 26 de ani, consumîndu-și pătimaș *pielea de sagri* și viața. Anticarul, bătrînul care i-a oferit pielea fermecată, e, în opoziție cu Raphaël, un filozof al stăpînirii pasiunilor, al economisirii vieţii prin înţelepciune şi renunţare.

35. Cerfbeer şi Christophe, *Répertoire de la Comédie Humaine,* 1887.

36. Clara de Beauséant apare mai ales în *Femeia părăsită* (1832) şi *Moş Goriot* (1834) ; prototipul ei real e d-na Berny, prima dragoste şi prima protectoare a tînărului Balzac. În *Moş Goriot,* rolul lui Balzac îl are Rastignac în raport cu d-na de Beauséant.

37. *Léon Gambetta* (1838—1882), el însuşi ivit din „noile straturi sociale“ al căror exponent politic s-a vrut, orator politic de mare popularitate în slujba democraţiei radicale, apoi liderul partidului Uniunea Republicană (centru-stînga), după 1871, şi conducătorul ziarului *Republica Franceză,* ministru etc... La Grenoble, în 1878, a prezentat programul democraţiei concepute de el.

Generaţia de la 1850

1. *Ruy-Blas,* premiera triumfală de la 8 noiembrie 1838 e asemuită cu Ligny, comună din Belgia, vestită prin victoria lui Napoleon împotriva Prusiei, la 16 iunie 1815. *Burgravii,* răsunătoarea cădere din 1843 — sînt un Waterloo (18 iunie 1815).

2. *Collège de France,* instituţia de învăţămînt întemeiată în 1529, durează pînă azi, ca a doua Universitate a Franţei.

3. *Jules Michelet* (1798—1874), cunoscutul istoric romantic ; cursul său la *Colegiul Franţei* a fost de două ori suspendat în timpul ultimilor regi.

4. *Edgar Quinet* (1803—1875), ca şi precedentul, istoric romantic şi liberal, aliat cu el în lupta pentru laicizarea învăţămîntului, după 1840.

5. *Adam Mickiewicz* (1798—1855), marele poet polonez, stabilit la Paris din 1832, e profesor la Colegiul Franţei între 1840 şi 1844, alături de precedenţii. În acelaşi timp cu ceilalţi doi, e suspendat din învăţămînt în 1852, după lovitura de stat a lui Napoleon III.

6. Biserică din Paris, pe rue Mouffetard. În cimitirul Saint-Médard a luat naştere secta *convulsionarilor,* pornind de la aşa-zisele miracole înfăptuite de un simplu diacon jansenist, François de Pâris, mort în 1727 ; în jurul mormîntului său aveau loc scene de isterie colectivă. În 1732, Parlamentul a interzis accesul în cimitir.

7. La *Essling* şi la *Wagram*, Napoleon a înregistrat ultimele sale victorii, în 1809, din campania împotriva Europei. Puterea lui e curînd însă zdruncinată; urmează campania din Rusia, care marchează începutul dezastrului.

8. Încă din 1809, Fouché şi Talleyrand, simţind clătinarea regimului napoleonian, se pregăteau să treacă de partea Restauraţiei care se va înfăptui în 1815.

9. *Théodore de Banville* (1823—1891). Thibaudet îl socoteşte unul dintre cei patru maeştri ai parnasianismului: „Născut cu cinci ani după Leconte de Lisle, el debutează cu zece ani înaintea lui în 1842, cu *Cariatidele*, titlu deja parnasian".

10. *Leconte de Lisle* (1818—1891): „E un republican de la 1848 care — spune Thibaudet — după eşecul idealului său s-a refugiat în poezie, în antichitate şi în amintiri": *Poeme antice*, 1852; *Poezii barbare*, 1862; *Poeme tragice*, 1884. E marele poet al Parnasului, unul dintre Tetrarhi, cum îi vor numi discipolii lor pe cei patru maeştri: Gautier, Leconte de Lisle, Banville şi Baudelaire.

11. *Şcoala Normală Superioară*, întemeiată în 1810, suprimată în 1822, reînfiinţată în 1826, reorganizată în 1830 şi în cele din urmă instalată în localul de pe rue d'Ulm în care se află din 1846 pînă azi, a jucat un rol însemnat în sec. al XIX-lea, prin profesorii ca şi prin elevii ei. Directori i-au fost succesiv: Victor Cousin, Désiré Nisard, Fustel de Coulanges etc. ... Printre absolvenţi: Taine, Sarcey, About în generaţia de la 1850; Jules Lemaître, Faguet în generaţia următoare; mai tîrziu Charles Péguy, Romain Rolland, Alain, Giraudoux, Jaurès etc. ...

12. *F. Planat de la Faye*, întemeietorul jurnalului *La vie parisienne*, a lăsat şi două volume de *Amintiri şi scrisori*, publicate postum în 1895.

13. *Lucien-Anatole Prévost-Paradol* (1829—1870), om politic, jurnalist şi eseist; cronicar politic la *Journal des Débats*; *Eseuri politice şi literare*, 4 vol., 1859—1862; *Studii despre moraliştii francezi*, 1864 etc.

14. *Marcelin Berthelot* (1827—1907), marele chimist.

15. *Les Regrets*, în *Causeries du Lundi*, vol. V.

16. Ale lui Paul Bourget.

17. Ducele *Charles de Morny* (1811—1865), participant la lovitura de stat din 1851 a lui Napoleon III şi preşedinte al Corpului Legislativ sub domnia lui.

18. Guizot cade la 1848, ca premier împotriva căruia izbucneşte Revoluţia ; după această dată, publică *Meditaţii şi studii morale*, 1851 ; *Memorii pentru a sluji la istoria timpului meu*, 9 vol. 1859—1868 etc. ... Cousin în retragere dă enorma serie despre *Frumoasele doamne de pe vremea Frondei ;* Villemain dă două volume de *Amintiri contemporane de istorie şi literatură*, 1856 ; o *Culegere de studii despre literatura contemporană*, 1857 ; un *Chateaubriand, viaţa, lucrările, influenţa literară şi politică asupra epocii sale*, 1858 etc. ...

19. În foiletonul de luni, 23 august 1852, intitulat *Regretele*, Sainte-Beuve analizează starea de spirit a „mentorilor“ căzuţi — fără să-i numească, şi o consideră „boala puterii pierdute“. La editarea în volum, Sainte-Beuve nota : „Articolul acesta al *Regretelor* a făcut oarecare zgomot ; a fost reprodus de majoritatea ziarelor, pînă şi de *Monitor ;* şi ca să nu lipsească nimic, a avut parte şi de o contestaţie, a d-lui Cuvillier-Fleury în *Journal des Débats* din 26 septembrie 1852. Această contestaţie, mult aşteptată, ar fi destul ca să arate că articolul şi-a nimerit ţinta. Lovitura a atins în plin statul-major al saloanelor.“

20. *Edmond About* (1828—1885) : *Causeries*, 2 vol., 1865—1866 ; *Secolul XIX* (articole de ziar) editate, 1892.

21. *Fustel de Coulanges* (1830—1889), istoric celebru mai ales prin prima lui lucrare, *Cetatea antică*, 1864, şi prin *Istoria instituţiilor politice din vechea Franţă*, 1875.

Realismul

1. *Léon Gozlan* (1816—1866), autor minor din şcoala romantică, romancier prolific, publicist. Printre altele, un *Balzac en pantoufles (Balzac în papuci)*, 1856 şi un *Balzac chez lui (Balzac la el acasă)*, 1862.

2. *Charles de Bernard* (pe numele întreg : *Pierre-Marie-Charles de Bernard du Grail de la Valette*) (1804—1850) ; primul volum de versuri, publicat cu sprijinul lui Balzac ; urmează un număr de romane şi nuvele despre înalta societate provincială şi despre burghezia pariziană: *Nodul gordian*, 1838; *Gerfaut*, 1839; *Paravanul*, 1839; *Aripile lui Icar*, 1840 etc.

3. *Restif sau Rétif de la Bretonne* (1734—1806): *Ţăranul pervertit sau Primejdiile oraşului*, 4 vol., 1776; *Viaţa tatălui meu*, 2 vol., 1778; *Contemporanii sau Aventurile celor mai frumoase femei din ziua de azi*, 42 vol. începînd din 1780; *Jupîn Nicolas sau Inima umană fără văluri*, 16 vol., 1796—1797 etc.

4. *Henri Murger* (1822—1861): *Scènes de la vie de bohème*, 1851; *Scènes de la vie de jeunesse*, 1851; *Le sabot rouge*.

5. *Corsaire-Satan*, 1839. Baudelaire îşi publică aici prima poezie — anonimă — un cîntec împotriva poetului academician Casimir Delavigne.

6. *Champfleury (Jules Husson* zis şi *Fleury)* (1821—1889): *Les Aventures de Mademoiselle Mariette*, 1853; *Les Souffrances du professeur Delteil*, 1853; *Les Bourgeois de Molinchart*, 1855; *M. de Boisdhyver*, 1856; *La Succession de Le Camus*, 1857; *Le Violon de Faïence* etc.

7. *Louis-Émile-Edmond Duranty* (1833—1880): în 1856 fondează revista *Le Réalisme* (împreună cu J. Assézat şi cu dr. Thulié) ca tribună a ideilor lui Champfleury (apare de la 15 noiembrie 1856 pînă în aprilie 1857). Romane mai importante: *Le Malheur d'Henriette Gérard*, 1860; *La Cause du beau Guillaume*, 1862.

8. *Edmond-Louis-Antoine* (1822—1896) şi *Jules-Alfred* (1830—1870) *Hout de Goncourt*. Opere comune: *En 1800 et..., 1851*; *Histoire de la Société française*, I. *Pendant la Révolution*, II. *Pendant le Directoire*, 1854—55; *Portraits intimes du XVIII*^{e} *siècle*, 2 vol., 1856—58; *Histoire de Marie-Antoinette*, 1858; *Les Maîtresses de Louis XV*, 2 vol., 1860; *Madame du Barry*, 1860; *Madame de Pompadour*, 1878; *L'Art au XVIII*^{e} *siècle*, 2 vol., 1874. Alte studii: *La Révolution des Moeurs*, 1854; *Les Actrices*, 1856. Romane: *Les Hommes de lettres*, 1860, reeditat sub titlul *Charles Demailly*, 1869; *Soeur Philomène*, 1861; *Renée Mauperin*, 1864; *Germinie Lacerteux*, 1865; *Manette Salomon*, 2 vol., 1867; *Madame Gervaisais*, 1869. Romane de Edmond (pe baza notelor ambilor fraţi): *La Fille Elisa*, 1878; *Les frères Zemganno*, 1879; *La Faustin*, 1882; *Chérie*, 1884; *Gavarni, l'homme et l'artiste*,

1879. *Jurnalul* fraţilor Goncourt (de la 1870 numai Edmond): 9 vol., 1887—92.

9. *Jean Cartier de Villemessant* (1812—1879), jurnalist, fondează *Le Figaro* în 1854. *Memoriile unui jurnalist*, 6 vol., 1867—78.
10. *Bousingot*, v. nota 24 la art. *Cuvinte despre critică*.

Document uman şi mişcarea naturalistă

1. *Émile Zola* (1840—1902). Romane menţionate de Thibaudet: Ciclul *Rougon-Macquart*, istorie naturală şi socială a unei familii din vremea celui de al doilea Imperiu (20 vol., 1871—1893): *La Fortune des Rougon*, 1871; *La Conquête de Plassans*, 1874; *L'Assommoir*, 1877; *Au Bonheur des Dames*, 1883; *L'Oeuvre*, 1886; *La Débacle*, 1892; *Le docteur Pascal*, 1893; *Les Quatre Evangiles*: *Fécondité — Travail — Vérité*, 3 vol., 1901 şi 1903. Volume de studii şi de atitudine: *Le Roman expérimental*, 1880.
2. *Henry Céard* (1851—1912): în *Serile din Médan*, 1880, nuvela *Sîngerarea (La Saignée)*; romanul *O zi frumoasă (Une belle journée)* 1881. O dramă: *Les Résignés (Resemnaţii)*, 1889. Diverse articole de critică literară şi dramatică în *l'Exprès*, *le Télégraphe*, *l'Événement*, *le Siècle* etc. ...
3. *Huysmans (George-Charles* sau *Joris-Karl)* (1848—1907): *Le drageoir aux épices*, 1874; *Marthe, histoire d'une fille*, 1876; *Les Soeurs Vatard*, 1879; *À rebours*, 1884; *Là-bas*, 1891; *En route*, 1895; *La Cathédrale*, 1898 etc.
4. *Léon Hénnique* (1852—1900): *L'Affaire du grand 7* (în *Serile din Médan)*; numeroase alte romane minore.
5. Paul Alexis: *La fin de Lucie Pellegrin*, 1880; *Émile Zola, notes d'un ami*, 1882.
6. *Guy de Maupassant* (1850—1893): *Boule de suif* (în *Serile din Médan)*, 1880; *Une vie*, 1883; *Bel-Ami*, 1885.

Generaţia de la 1885

1. Henri Bergson, *La perception du changement* — conferinţă la Universitatea din Oxford, 1911, ed. Oxford-Londra, 1911.
2. Anatole France, n. 1844; Paul Bourget, n. 1852.
3. H. Bergson, n. 1859; Maurice Barrès, n. 1862.

4. În 1894, tribunalul militar îl condamnase pentru spionaj pe ofiţerul francez de origine evreiască Alfred Dreyfus. Întreaga opinie publică democratică a protestat împotriva falsei acuzaţii menite să creeze diversiuni politice. În 1899, Dreyfus a fost graţiat, dar campania în vederea revizuirii procesului a continuat pînă la reabilitarea lui deplină, în 1906. Afacerea Dreyfus a împărţit intelectualitatea franceză în două: de o parte *Liga patriei franceze*, precursoarea *Acţiunii franceze*, de dreapta — cu Maurice Barrès şi Charles Maurras; de cealaltă — majoritatea valorilor umaniste ale Franţei, grupate în *Liga Drepturilor Omului* (Zola, France, Ch. Péguy etc.)

Disidenţii

1. *Le Parnasse Contemporain, culegere de versuri noi.* Seria I: 1866; Seria a II-a: 1869—1871; seria a III-a, 3 vol., 1876. Culegerea adună, cu a doua ei serie, peste 50 de autori, printre care Leconte de Lisle şi J. M. de Hérédia stau alături de Sully-Prudhomme, François Coppée, Catulle Mendès, Leon Dierx, A. Theuriet, A. Silvestre şi alţii, alături de Jean Richepin, Villiers de L'Isle Adam, Maurice Rollinat şi de Stéphane Mallarmé şi Paul Verlaine.

2. *Catulle Mendès* (1841—1909): *Poezii*, 1876; idem în 3 vol., 1893; diverse piese de teatru, în versuri şi în proză.

3. *Xavier de Ricard* (1843—1911), nu mai e amintit de mult decît cu prilejul istoriei Parnasului: *Scurte amintiri ale unui parnasian*, 1911; corespondenţă cu Catulle Mendès.

4. *Paul Verlaine* (1844—1896). Titluri citate de Thibaudet: *Poèmes saturniens*, 1866; *Fêtes galantes*, 1869; *La Bonne chanson*, 1870; *Romance sans paroles*, 1874; *Les poètes maudits*, 1884.

5. *Avui ades un vis ciudat, pătrunzător...*

6. *Gérard de Nerval* (1808—1855): *Poezii complete*, 1857; *Aurélia sau visul şi viaţa*, 1855; *Fiicele focului: Angélique, Sylvie; Cîntece şi legende din Valois; Jenny; Octavie; Isis; Emilie.*

7. *Adolphe Monticelli* (1824—1886), pictor memorabil prin coloristică.

8. Verlaine pleacă împreună cu Rimbaud în Belgia (iulie 1872); în septembrie sînt la Londra, iar în iulie la Bruxelles, cînd Rimbaud vrea să-l părăsească şi Verlaine îl împuşcă, rănindu-l. Urmează închisoarea.

9. *Stéphane Mallarmé* (1842—1898) : debut 1862. *L'Après-midi d'un Faune*, ediţie originală, cu ilustraţii de Manet, 1876 ; *Poésies*, ediţie fotogravată după manuscris, cu *ex libris* de Rops, 1887 ; ed. compl. 1898. *Pages* — cu frontispiciu de Renoir, 1891 ; *Poemele lui Poe*, ilustrate de Manet ; *Villiers de l'Isle Adam ; Vers et prose*, culegere, 1893 ; *La Musique et les Lettres*, 1895 ; *Un coup de dés (Zarurile aruncate)*, 1897 ; *Divagations*, 1897.

10. V. capitolele din monografia *Poezia lui Stéphane Mallarmé.*

11. *Arthur Rimbaud* (1854—1891) ; anii creaţiei : 1870—1873 ; primele versuri (majoritatea editate postum după unele apărute în *Poeţii blestemaţi*, 1884) : *Iluminările (Illuminations)* ed. I, 1886. I. *Versuri noi şi Cîntece* (titlu convenţional dat de editorii ulteriori). II. *Poeme în proză* (idem) ; *Un anotimp în infern (Une Saison en enfer)*, 1873.

12. *Les poètes de sept ans*, poezie datată conf. corespondenţei, 1871.

13. *Lettre du voyant* — scrisoare către Paul Demeny, datată 15 mai 1871, în care Rimbaud spune : *„Trebuie să fii vizionar*, să te faci *vizionar...* Poetul ajunge la necunoscut ; şi dacă, înnebunit, ar ajunge să-şi piardă înţelegerea viziunilor sale, el oricum le va fi *văzut*".

14. *Tristan Corbière* (1845—1875) : *Les Amours jaunes (Iubirile galbene)*, 1873.

15. *Cantique Spirituel.*

16 *Isidore Ducasse, comte de Lautréamont* (1846—1870) : *Les Chants de Maldoror*, 1868 ; *Poésies — préface.*

17. *Charles Fourier* (1772—1837), vestitul socialist utopic.

18. *Étienne Cabet* (1788—1856), autorul celebrei utopii comuniste *Călătorie în Icaria.*

19. Epoca liniei de mijloc, a domniei lui Ludovic-Filip.

Simbolismul

1. *José-Maria de Hérédia* (1842—1905) ; v. nota 1 cap. *Disidenţii* ; autorul *Trofeelor*, volum de sonete de mare virtuozitate formală (ed. I — 1893 ; ed. postumă, 1908, cu o prefaţă inedită).

2. *Jules Laforgue* (1860—1887): *Hohotul pămîntului (Le Sanglot de la Terre)*; *Cîntece de jale (Les Complaintes)*, 1885; *Imitația Maicii noastre Luna (L'Imitation de Notre Dame la Lune)*, 1885; *Flori de bunăvoință (Fleurs de Bonne Volonté)*; *Sinodul feeric (Le Concile féerique)*, 1887; *Moralități legendare (Moralités légendaires)*, 1887.
3. *Gustave Kahn* (1859—1936): *Primele poeme* (1887—1897), cu un *Studiu asupra versului liber*, 1897; *Simboliști și decadenți*, 1902; a întemeiat revistele *La Vogue* și *Le Symboliste*.
4. *Richard Wagner* (1813—1883); primul studiu francez închinat lui e al lui Champfleury, în 1860; în 1861, Baudelaire: *Richard Wagner și Tannhäuser la Paris*, 1861; urmează Ch. de Lorbac, în 1861; apoi Edouard Schuré, cu *Drama muzicală*, 2 vol., 1875; în 1877 se traduce primul studiu despre Wagner al lui Nietzsche, în 1892, al doilea.
5. *Revue wagnériene*, 1885.
6. *Armand Sully-Prudhomme* (1839—1908): *Stanțe și poeme*, 1865; *Solitudes (Singurătățile)*, 1869; *Bonheur (Fericirea)*, 1888 etc....
7. *François Coppée* (1842—1908): *Racla cu moaște*, 1866; *Intimități*, 1868; *Poeme moderne*, 1869; *Umilii*, 1872 etc.
8. *Jean Moréas (Papadiamantopolos)* (1856—1910), șef simbolist, apoi neoclasicist. *Le Pélerin passioné (Pelerinul pătimaș)*, 1890; *Stanțele*, 1898; ed. compl. 1905 (în șapte cărți). În august 1885 luase apărarea „decadenților" în revista *Secolul XIX* și propunea denumirea lor ca „simboliști". În sept. 1886, publică în *Figaro littéraire* articolul-manifest *Le Symbolisme* și scoate, cu G. Kahn, revista *Le Symboliste*.
9. Ancheta lui Jules Huret, în *L'Écho de Paris*, a ținut de la 3 martie pînă la 5 iulie 1891, a cuprins 64 de interviuri și a avut un mare răsunet. În concluziile sale, Huret, publicist fără excepțională receptivitate pentru nou, trebuia să constate că, în cursul discuțiilor sale, „d. Mallarmé, a căruia înaltă personalitate literară nu li se dezvăluie decît marțea seara cîtorva inițiați, a grupat în jurul său mai multe mențiuni decît Victor Hugo, cel mai popular dintre gloriile Franței moderne" etc. ... Răspund la rubrica „Simboliști și Decadenți": Mallarmé, Verlaine, Moréas — în intervalul de la interviu pînă la publicarea anchetei întregi despărțit de vechiul grup — Charles Morice, H. de Régnier,

Ch. Vignier, A. Remacle, René Ghil, Maeterlinck, Remy de Gourmont etc. ... În volum, ancheta a apărut sub titlul *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1901. De remarcat că, pe coperta cărţii, menită să atragă cititorul, sînt enumerate numele pe care anchetatorul le consideră, probabil, cele mai prestigioase ; din lista celor 12 autori trecuţi la rubrica amintită mai sus, apar numai Mallarmé, Verlaine, Moréas şi Maeterlinck, într-un chenar în care se află totuşi şi nume ca : Rosny, Caraguel, Margueritte, Descaves, Claretie etc. ...

10. *Henri de Régnier* (1864—1936) : *Zilele de mîine*, 1885 ; *Privelişti*, 1887 ; *Episoade*, 1888 ; *Ca în vis*, 1892 ; *Jocurile rustice şi divine*, 1897 ; *Medaliile de argilă*, 1900 ; *Sandala înaripată*, 1906 ; *Primele poeme*, 1899 ; *Poeme* (1887—1892), 1895 etc. Mai multe romane, din 1900 încoace. *Portrete şi amintiri*, 1913 ; *Opere* din 1914.

11. *Eduard von Hartmann* (1842—1906) : *Filozofia inconştientului*, 1869.

12. *Stuart Merrill* (1863—1915) : *Gamele (Les Gammes)* ; *Les Quatre Saisons*, 1900 etc. ... „Instrumentist în modul cel mai naiv", spune R. de Gourmont în *Amintirile despre simbolism*.

13. *Robert de Souza*, cu un an mai tînăr decît Henri de Régnier : *Fumerolles*, 1894, *Izvoare către Fluviu*, 1897 ; *Terpsichore*, 1920 ; *Memorii*, 1921 etc. ... Lucrări de critică şi de estetică literară : *Ritmul poetic*, 1892 ; *Poezia populară şi lirismul sentimental*, 1898 ; *Despre ritm, în franceză*, 1912 etc. ...

14 *René Ghil* (1862—1925) : *Tratatul despre cuvînt (Traité du verbe)*, 1886 ; fondează şcoala „simbolisto-armonistă", transformată apoi în „filozofico-instrumentalistă" şi „evoluţio-instrumentalistă" şi revista *Écrits pour l'art*.

15. *Ephraïm Mikhaël* (1866—1890) : *Poezii* (unicul volum) postume.

16. *Louis le Cardonnel : Carmina Sacra*.

17. *Albert Samain* (1858—1900) : *În grădina infantei*, 1893.

18. *Emmanuel Signoret* : *Versuri aurite, Daphné, Suferinţele apelor*, 1899.

19. *Pierre Quillard : Gloria cuvîntului ; Fata cu mîinile tăiate*. H. de Régnier îl trece printre „visătorii latini".

20. *Georges Rodenbach* (1855—1898) : *Căminul şi cîmpurile*, 1877 ; *Domnia tăcerii*, 1891 ; *Bruges, oraşul mort*, 1892 ; *Vălul*, un act în versuri, 1894 ; *Vieţile închise*, 1896.

21. *Charles Guérin* (1873—1907) : *Inima singuratică*, 1898 ; *Semănătorul de cenușă*, 1901 ; *Omul interior*, 1905.
22. *Francis Viélé-Griffin* (1864—1933) : *Cules de aprilie*, 1885 ; *Lebedele*, 1887 ; *Bucurii*, 1889 ; *Lumina vieții*, 1897 ; *Lumina Greciei*, 1912 ; *Glasuri din Ionia* (și alte mituri elene), 1914.
23. *Paul Valéry* (1871—1945). Titluri comentate de Thibaudet : *Album de vers anciens*, 1920 ; *La Jeune Parque*, 1917 ; *Le Cimetière marin*, 1922 ; *Charmes*, 1922.
24. Hadaly din *l'Ève Future* (1886) a lui Villiers de l'Isle Adam.
25. *Charles van Lerberghe* (1861—1907) : *Interviziuni (Entrevisions)*, 1898 ; *Iscoditorii (Flaireurs)*, 1889 ; *La Chanson d'Ève (Cîntecul Evei)*, 1904.
26. *Max Elskamp* (1862—1931) nu-i lipsit de farmec — spune René Lalou — „cînd își amestecă visările emblematice cu halucinațiile vagabonde cu catolicismul" : *La louange de la vie (Lauda vieții)*, 1898.
27. *Albert Mockel*, fondatorul revistei *La Walonie*, critic simbolist, poetul din *Chantefable un peu naïve*.
28. *Maurice Maeterlinck* (1862—1949), Premiul Nobel pentru poezie în 1911 ; Poezie : *Sere calde*, 1889 (ed. 1900, urmate de *Cincisprezece cîntece)* ; *Douăsprezece cîntece*, 1897 ; Teatru : *Prințesa Maleine (La Princesse Maleine)*, 1889 ; *Pelléas și Melisanda*, 1892 ; *Monna Vanna*, 1902 ; *Pasărea albastră*, 1909 ; *Maria Magdalena*, *1913* etc. Eseuri : *Înțelepciune și destin*, 1898 ; *Comoara celor umili*, 1901 ; *Viața albinelor*, 1901 ; *Templul îngropat*, 1902 ; *Inteligența florilor*, 1907 etc. ...
29. *Emile Verhaeren* (1855—1916) : *Flamande*, 1883 ; *Flăcările negre*, 1891 ; *Cîmpiile halucinante*, 1893 ; *Satele amăgitoare*, 1895 ; *Orele clare*, 1896 ; *Forțele tumultuoase*, 1902 ; *Întreagă Flandră* I-V, 1904—12 ; *Multipla splendoare*, 1906 ; *Ritmurile suverane*, 1910 ; *Aripile roșii ale războiului*, 1916 ; *Orașele tentaculare*, 1919 etc.
30. *Francis Jammes* (1868—1938) : *Versuri*, 1892 ; 1893 ; 1894 ; *De la rugăciunea de dimineață la rugăciunea de seară*, 1898 ; *Elegii*, 1901 ; *Triumful vieții*, 1902 ; *Grădina grădinilor*, 1906 ; *Biserica înveșmîntată în frunze*, 1906 ; *Georgicele creștine*, 1911 ; *Fecioara și sonetele*, 1919 ; *Mormîntul lui La Fontaine*, 1922 ; *Cărțile catrenelor* din 1923 etc.

Generația de la 1914

1. Personajul din *Pivnițele Vaticanului*, 1914.

2. *Pierre Drieu la Rochelle* (1893—1945) își cîștigă notorietatea după 1916 ca poet ; publicist la *N.R.F.*, nuvelist și romancier ; *La valise vide* e una din nuvelele sale, cuprinse în volumul *Plîngere împotriva unui necunoscut*. În timpul celui de al doilea război mondial colaborează cu ocupanții fasciști, devine directorul *N.R.F.* (1940—1944) ; se sinucide în 1945.

3. *Charles Péguy*, (1873—1914). Poezie : *Jeanne d'Arc*, 1897 ; *Misterul dragostei creștinești a Ioanei d'Arc*, 1910 ; *Prolog la Misterul celei de a doua virtuți*, 1911 ; *Misterul sfinților inocenți*, 1912 ; *Tapițeria Sfintei Genoveva și a Ioanei d'Arc*, 1912 ; *Tapițeria Maicii Domnului*, 1913 ; *Eva*, 1914. În revista sa *Cahiers de la Quinzaine*, articole polemice și studii pe teme politice, sociologice, religioase, estetice etc.

4. *Georges Sorel* (1847—1922), autorul *Reflecțiilor despre violență*, 1908.

5. *Julien Benda* (1867—1956), reprezintă în prima jumătate a secolului al XX-lea lupta pentru apărarea tradiției raționaliste, pentru „valorile spirituale concepute în absolut, în *non-istoric*". În numele acestei lupte a combătut *Trădarea clericilor* (angajarea politică a intelectualilor), 1927, dar a fost prezent în campaniile de susținere a libertăților cetățenești. Cele mai vestite lucrări ale sale sînt cele ce își propun să denunțe bergsonismul ca iraționalism, literatura modernă, ca decadentă și, în ansamblu, decăderea Franței : *Bergsonismul*, 1912 ; *Belphégor*, 1918 ; *Franța bizantină*, 1945 etc.

6. *Henri de Montherlant*, n. 1896 ; romancier, dramaturg, eseist. Debut : 1919 ; eseul *Olimpiadele*, 1924. După 1950 trăiește, în Franța, o nouă glorie literară.

7. *Jean Prévost* (1901—1944) : eseul *Plăcerea sporturilor*, 1926.

8. *Dominique Braga*, afiliat orientării de educație fizică a lui Montherlant.

9. *Paul Morand*, n. 1888, romancier (din 1924), nuvelist (primul volum, 1921, prefațat de Marcel Proust ; celebre : *Deschis noaptea*, 1922 ; *Închis noaptea*, 1923), poet.

Generaţia de la 1914 — Ideile

1. *Tomismul* — sistemul filozofico-teologic al Sfîntului Toma din Aquino, caracterizat prin adaptarea principiilor filozofiei lui Aristotel la sistematizarea dogmelor creştinismului.
2. Regimul fascist din Italia şi cel nazist din Germania.
3. *Pierre de la Gorce* (1846—1936), acad. ; *Istoria celei de a doua Republici, Istoria celui de al doilea Imperiu* etc.
4. *Camille Jullian* (1859—1933) : *Istoria Galiei.*
5. O colecţie de biografii a scos în aceşti ani şi editura N.R.F. — Gallimard — *Vieţile oamenilor iluştri* — în care au apărut unele din *Vieţile* lui A. Maurois, *Dickens* de Chesterton, *Stendhal* de Paul Hazard, *Goethe* de J. M. Carré, *Montaigne* de Jean Prévost, *Goya* de Eugenio D'Ors, *Cazotte* de Roger Allard, *Mozart* de Jean Cocteau, *Mazarin* de B. Crémieux, *Molière* de R. Fernandez, *Baudelaire* de E. Jaloux, ca şi *Descartes* de Paul Valéry. Era contractat şi un... *Voltaire* de Thibaudet, care-şi scoate un *Amiel* şi un *Mistral* în colecţia *Trecutul viu* editată de Hachette. O altă colecţie memorabilă e *Romanul marilor existenţe* scoasă de editura Plon, în care au apărut multe titluri comerciale, dar şi *Viaţa lui Racine* de François Mauriac, a lui *François Villon* de F. Carco etc.
6. *Charles du Bos* (1882—1939), critic de orientare catolică : *Approximations* (7 vol., 1922—1937) ; *Byron* şi *Nevoia fatalităţii ; Dialogul cu André Gide ; Nietzsche şi simfonia eroică a gîndirii împotriva curentului ; Jurnal ; Corespondenţă.*
7. *Henry Bidou*, cronicar literar şi dramatic ; a debutat ca romancier şi critic militant.
8. *Edmond Jaloux* (1878—1949), academician, romancier (*Agonia dragostei, Şovăitoarea, Restul e tăcere, Prietenul fetelor* etc. ...) şi critic literar la *Nouvelles Littéraires* pînă în 1945 (*Au pays du roman* — culegere de cronici).
9. *André Suarès* (1866—1953) ; primele lui lucrări sînt consacrate lui *Pascal, Tolstoi, Dostoievski, Wagner, Debussy*. Colaborator la *N.R.F. Marele premiu de literatură al Parisului*, în 1952.
10. *Alain* (numele literar al profesorului de filozofie *Emile Chartier*) (1868—1951) ; Seriile de *Cuvinte despre...*, începînd din 1908 ; *81 de capitole despre Spirit şi despre Pasiuni*, 1917 ; *Neguţătorii*

de somn, 1919 ; *Sistemul artelor frumoase*, 1920 ; *Ideile şi epocile*, 1927 ; *Comentarii la „Charmes" ale lui Valéry*, 1929 ; *Convorbiri pe malul mării*, 1930 ; *20 de lecţii despre Artele frumoase*, 1931 ; *Idei (Platon, Aristotel, Descartes, Hegel)*, 1932 ; *Stendhal*, 1935 ; *Istoria gîndirii mele*, 1936.

11. *Propos sur...* în *N.R.F.*, rubrica *Les propos d'Alain*. Din 1908, apar seriile : *101 propos d'Alain* ; în 1934 : *Propos de littérature* ; în 1923 — *Propos sur l'Esthétique* ; în 1932 — *Propos sur l'Éducation* etc. ...

12. După 1950, colaborator la *N.R.F.*

13. *André Thérive*, n. 1891 : i-a succedat lui Paul Souday la *Timpul* ; romancier şi critic literar, în ultimii ani la *Table ronde*.

14. *Pierre Benoît* (1886—1962), romancier tradiţionalist şi de mare succes în public, celebru de la primul său roman *Atlantida*, 1918, preşedinte al Societăţii oamenilor de litere şi academician.

15. Thibaudet însuşi.

16. Adresa *N.R.F.* : 43, *rue de Beaune*, începînd de prin 1930 (pînă atunci : 3, *rue de Grenelle*).

17. *Jean-Richard Bloch* (1884—1947), scriitor comunist ; romancier, eseist, dramaturg ; comentatorul postului de radio în limba franceză la Moscova între 1941 şi 1944.

18. *Jean Guéhenno*, n. 1890, a condus revistele *Europe* şi *Vendredi*, eseist, din 1963, membru al Academiei Franceze.

19. *Carnaval est mort*, al lui J.-R. Bloch, a apărut în 1920, în *N.R.F.*, în seria intitulată de autor *Eseuri pentru a-mi înţelege mai bine epoca*. Au urmat : *Destinul secolului*, 1930 ; *Destinul teatrului*, 1930 ; *Prinos politicii (Offrande à la Politique)*, 1933 ; *Spania, Spania !*, 1936 ; *Naşterea unei culturi*, 1936.

20. *Caliban parle*, 1928 ; urmează *Convertirea la Uman*, 1931 ; *Tinereţea Franţei*, 1936 ; *Rousseau*, 1948—1951 ; *Pe drumul oamenilor*, 1959, dar mai ales scrierile autobiografice : *Jurnalul unui om de 40 de ani*, 1934 ; *Jurnalul unei „Revoluţii"*, 1938 ; *Jurnalul anilor negri*, 1946 ; *Să schimbăm viaţa*, 1961.

21. *Pierre Morhange*, colaborator la *Philosophies*.

22. *Georges Politzer* (1903—1942), comunist, omorît de fascişti : *Revoluţie şi contrarevoluţie în secolul al XX-lea*, 1947 ; *Criza psihologiei contemporane* ; *Bergsonismul*, 1929 ; *Curs de filozofie* ţinut în 1935—1936 la Universitatea Muncitorească, întemeiată de P.C.F. în 1932 și interzisă în 1939 (ed. 1946).

23. *H. Gutermann*, colaborator la *L'Esprit*.

24. *Paul Nizan* (1905—1940), căzut pe frontul antihitlerist, romancier și eseist din grupul lui J.-P. Sartre: *Antoine Bloyé*, 1933; *Calul troian*, 1935; *Conspirația*, 1938.

25. Foiletoniști cotidieni; mai cunoscut e Georges de La Fouchardière.

26. *Emile Montégut* ținea cronica la *Revue des Deux Mondes*, pe cînd Sainte-Beuve o ținea la *Monitorul*.

Generația de la 1914 — Poezia

1. *Anne de Noailles*, născută Brîncoveanu (1876—1933): *Inima nenumărată*, 1901; *Umbra zilelor*, 1902; *Înmărmuririle*, 1907; *Viii și Morții*, 1913; *Forțele veșnice*, 1920 etc. ... Romane, nuvele.

2. *Fernand Gregh* (1873—1960), considerat șef de școală pe la 1900; *Lumini umane, Aurul clipelor*.

3. *Adolphe Lacuzon*, întemeietorul revistei *Les arts de l'intégralisme*: *Eternitate*, poem precedat de un studiu despre poezie, 1902; *Colocviile noastre*, eseuri despre poezie, 1902—1906; *Integralismul și poezia*, 1906 etc.

4. *Nicolas Beauduin*, autor de „poeme sinoptice pe trei planuri".

5. *Léo Larguier* (1878—1950): *Jacques*, poem: *Reverie*; *Catrene de toamnă*.

6. *Joachim Gasquet*, n. în Aix-en-Provence: *Arborii și vînturile*, 1901; *Cîntecele seculare*, 1903; *Cîntecele pădurii*, 1922 etc.

7. În 1906, Georges Duhamel, tînăr medic de 22 de ani, se retrăgea cu cîțiva prieteni într-o casă veche din Creteil, în vecinătatea Parisului, și întemeia acolo „Mînăstirea" grupului „unanimist": René Arcos, G. Duhamel, A. Gleizes, Henri Martin și Charles Vildrac. Jules Romains vine ulterior și aduce programul.

8. *Jules Romains* (pseud. lui *Louis Farigouls*) n. 1885; acad. din 1946. Poezie: *La vie unanime*, 1908; *Prières*, 1909, *Europa*, 1916; *Omul alb*, 1937; *Pietre înălțate*, 1948; *Case*, 1954. Romane, dintre care ciclul *Les Hommes de bonne volonté (Oameni de bunăvoință)*, 27 vol., 1931—1946.

9. *Georges Duhamel* (1884—1966), secretar perpetuu al Academiei; criticul grupului la *Mercure de France*; celebru prin *Viaţa Martirilor*, 1917; în 1918, premiul Goncourt pentru *Civilizaţie*. Poezii, romane, amintiri, eseuri, memorii de călătorie.

10. *Charles Vildrac*, n. 1882; debutul în 1901 prin placheta *Verslibrismul*; Poeme, 1905, apoi multe alte volume-poezii şi teatru — editate la N.R.F. În 1910: *Note despre tehnica poetică*, în colaborare cu G. Duhamel.

11. *Georges Chennevière* (1884—1927), face parte din grupul *„Mînăstirii"*, apoi *N.R.F.*: *Primăvara*, poem dramatic, 1910; *Cîntecul Amiezii*, 1919; *Apel la lume*, 1919; *Poem pentru un copil rus*, *Odă lui Jaurès*, 1919—1920; *Poeme* (1911—1918), 1920 etc. În colaborare cu Jules Romains: *Mic tratat de versificaţie*, N.R.F. (sinteză a cursului de tehnică poetică ţinut la Vieux-Colombier).

12. Singurătate, stîncă, astre
Oricui ştiu ce preţ e-ascuns
În alba grijă-a pînzei noastre...

(Din sonetul *Salut* de Mallarmé)

13. *Alain-Fournier (Henri-Alban Fournier)* (1886—1914): *Le Grand Meaulnes*, 1913; *Corespondenţa*, în patru volume, cuprinde anii din pragul lui 1900 şi e reprezentativă pentru dezbaterile literare ale tineretului din epocă.

14. *Guillaume Apollinaire*, născut la Roma (1880—1918): *La Chanson du Mal-Aimé*, *L'enchanteur pourrissant* (1909); *Alcools*, poeme 1898—1913; primele *Caligrame*, 1914; *Ţîţele lui Tiresias*, *„dramă suprarealistă"*, 1917; Conferinţa *Spiritul nou şi poeţii* la Vieux-Colombier; *Caligrame, poeme de pace şi război*, 1918.

15. *Paul-Jean Toulet* (1867—1920) celebru în ultimii ani ai războiului; pînă atunci, în cercul restrîns al „fanteziştilor" cu Tristan Deréme şi Jean Pellerin. În volum, editat postum *Contrarimele (Les Contrerimes)*, 1921; *Cele trei imposturi*, 1922.

16. *La Dive Bouteille (Dumnezeiescul clondir).*

17. *E foarte mare cinstea de-a poseda un cîmp.*

18. *Charles de Pomairols* (1843—1916), minor poet tradiţionalist şi rustic, romancier.

19. *Să fug, să fug acolo, simt păsările bete...*

(din *Brise marine* de Mallarmé)

20. *Max Jacob* (1876—1944) ; *Operele mistice şi burleşti ale fratelui Matorel mort la mînăstire în Barcelona*, 1911 ; *Cornetul cu zaruri*, 1917 ; *Apărarea lui Tartuffe*, 1919 ; *Laboratorul central*, 1920 ; *Viziuni infernale*, 1924 etc... Postum : *Meditaţii creştine, Sfaturi către un tînăr poet* etc...

21. *Jean Cocteau* (1892—1963) ; Indicele principalelor titluri : Poezie : *Poezii*, 1916—1923 ; *Opere*, 1927 ; *Cifra şapte*, 1952 etc... Romane : *Potomak*, 1919 ; *Toma impostorul*, 1923 ; *Copii teribili*, 1928 etc. Teatru : *Orfeu*, 1927 ; *Antigona*, 1928 ; *Vocea Umană*, 1930 ; *Maşina infernală*, 1934 ; *Parinţii teribili*, 1939 ; *Maşina de scris*, 1941 ; *Bacchus*, 1951 etc. Critică şi eseu : *Chemarea la ordine*, 1926 ; *Eseu de critică indirectă*, 1932 ; *Dificultatea de a exista*, 1947 ; *Jurnalul unui necunoscut*, 1952.

22. *Le cap de Bonne-Espérance*, în vol. *Poésies*, 1916—1923.

23. Mareşalul *Louis Hubert Lyautey* (1854—1934), apărătorul frontului din Maroc în timpul primului război mondial.

24. Mareşalul *Paul von Beneckendorff und Hindenburg* (1847—1934) fusese general în timpul războiului, reapare în 1925 ca preşedinte al Reichului şi e cel ce încurajează ascensiunea lui Hitler, pe care-l numeşte cancelar în 1933.

25. Mareşalul *Philippe Pétain* (1856—1951), învingătorul de la Verdun în 1916, intrat prima oară în guvern în 1934, e cel ce, ca şef al guvernului, în 1940, predă Franţa Germaniei hitleriste şi devine conducătorul guvernului de la Vichy.

26. *Mémoire sur les perceptions obscures.*

27. *Le cheminement de la pensée*, a filozofului francez Emile Meyerson (1859—1933).

28. *Ca florile voastre, nimic nu-i în văzduh.*

29. Lucien Fabre, *Connaissance de la Déesse*, 1920, prefaţă de Paul Valéry.

30. Paul Claudel (1868—1955) ; principalele titluri : Poezie : *Cinci mari ode (Cinq grandes Odes pour saluer le siècle nouveau)*, 1910 ; *Cantata pe trei voci*, 1913 ; *Corona benignitatis Anni Dei*, 1914. Teatru : *Ţeastă de aur (Tête d'or)*, 1889 ; *Ostatecul*, 1909 ; *Buna-Vestire (L'annonce faite à Marie)*, 1910 ; *Pantoful de satin (Le soulier de satin)*, 1919 ; *Ioana d'Arc pe rug*, 1939 ; *Istoria despre Tobias şi Sara*, 1942 etc.

30 a. Vezi nota 7 de la art. *Compoziţia în roman*.

31. *Henriette Charasson* : *Aşteptare (L'Attente)*, 1920 ; *Ceasurile căminului (Les heures du foyer)*, 1926 — premiul de literatură spiritualistă ; *Aşteptarea descătuşării*, 1939—1944 ; *Jertfa serii*, 1954 etc.

32. *Saint-John Perse* (pe numele adevărat : Marie-René-Alexis-Saint-Léger Léger) n. 1887. La 17 ani : *Imagini* la *Crusoe*, 1909 ; *Elogii*, 1911 ; *Anabase*, 1924 ; *Exil*, 1942 ; ed. a II-a (cu *Ploi*, *Zăpezi* şi *Poem către Străină)*, 1946 ; *Vînturi*, 1946 ; *Amare*, 1957 ; *Cronică*, 1960.

33. *Léon-Paul Fargue* (1876—1947) *Tancrède*, 1912 ; *Poeme*, urmate de *Pentru muzică (Pour la Musique)*, 1919 ; *Pietonul Parisului*, 1938.

34. Aluzie la *Guillot*, vestit actor de farse de la începutul sec. al XVII-lea ; costumul său era unic, ca acela al lui Charlot la începutul sec. al XX-lea (palton lung, pantaloni lipiţi pe corp şi o pălărie moale complet pleoştită etc...).

35. *Pierre-Jean Jouve*, n. 1887. Pînă în 1935 : *Prezenţe*, 1912 ; *Vorbirea*, 1913 ; *Sînteţi oameni*, 1915 ; *Domnul morţilor*, 1917 ; *Cartea nopţii*, 1919, *Paradisul pierdut*, 1929 ; *Nopţile*, 1931 ; *Sudoare de sînge*, 1933 etc. Eseuri : *Romain Rolland*, 1920 ; *În oglindă*, 1954 ; *Mormîntul lui Baudelaire*, 1958... Romane etc.

36. *André Salmon*, n. 1883 ; pînă în 1935 : *Poeme*, 1905 ; *Feerii*, 1907 ; *Luleaua (Le calumet)*, 1910 ; *Manuscrisul găsit într-o pălărie*, 1919 ; *Cartea şi clondirul*, 1920 ; *Pricaz*, 1921 ; *Vîrsta omenirii*, 1922 ; *Tot aurul din lume*, 1927 ; ulterior : *Ziua şi noaptea*, 1937 ; *Mireasma poeziei*, 1944, *Stelele în călimară*, 1952 ; romane, amintiri etc.

37 *Paul Éluard* (1895—1952), marele poet comunist ; pînă în 1935, cunoscut ca întemeietor al poeziei suprarealiste, cu Breton şi Aragon : *Datoria şi neliniştea*, 1917 ; *Poeme pentru pace*, 1918 ; *Exemple*, 1921 ; *Capitala durerii*, 1926 ; *Viaţa imediată*, 1932 ; *Trandafirul public*, 1934 ; ulterior : *Ochii fertili*, 1936 ; *Mînă liberă*, 1937 ; *Curs firesc*, 1938 ; *Cîntec deplin*, 1939 ; *Poezie şi adevăr 42*, 1942 ; *Întîlnire germană* (1942—1945) ; *Poeme politice*, 1948 ; *O lecţie de morală*, 1949 ; *Omagii*, 1950 ; *Să pot spune totul*, 1951 ; *Chipul păcii*, 1951 ; *Fenix*, 1951.

38. *Pierre Reverdy* (1889—1960) : pînă în 1935 : *Poeme în proză*, 1915 ; *Ferestruica ovală (La lucarne ovale)*, 1916 , *Cîteva poeme*, 1916 ; *Hoţul*, roman poetic, 1917 ; *Ghitara adormită*, poveşti şi poeme, 1919 ; *Autoapărare*, critică estetică, 1919 ; *Inimi de stejar*, 1921 ; *Cravata de cînepă*, poem ilustrat de Picasso, 1922 ; *Epavele cerului*, 1924 ; *Izvoarele vîntului*, 1929 etc. Ulterior : *Fiare vechi*, 1937 ; *Cea mai mare parte a timpului*, 1945 ; *Mîna de lucru*, 1913—1949.

39. *Jules Supervielle* (1884—1960) : pînă în 1935 : *Poeme ale umorului trist*, 1919 ; *Poeme* (pref. de Paul Fort), 1919 ; *Debarcadere*, 1922 ; *Gravitații*, *Ocnașul fără vină*, *Povestea lumii*, *Memorie critică* etc. Ulterior : *Nașteri*, *Scara*, 1956 ; *Trupul tragic*, 1959. Romane, teatru, amintiri. Proclamat „Prințul Poeților", 1960.

40. *Henri Michaux*, n. 1899. Rupt de viața literară, e aproape total necunocut pînă în 1942 cînd André Gide lansează chemarea : *Să-l descoperim pe Henri Michaux (Découvrons Henri Michaux)*, Gallimard, 1942. De atunci e considerat unul dintre marii poeți ai lumii și exercită o influență sensibilă asupra tinerei poezii.

41. E vorba de romanul *Les Caves du Vatican*.

42. *Paul Fort* (1872—1960), autorul *Baladelor franceze*, „Prinț al Poeților", după Mallarmé. *Memorii*, 1944.

43. *Jean Giraudoux* (1882—1944). Pînă în 1935 : Romane și nuvele — *Provinciale*, 1909 ; *Simon pateticul*, 1918 ; *Clio, adorabila*, 1920 ; *Suzana și Pacificul*, 1921 ; *Siegfried și Limuzinul*, 1922 ; *Bella*, 1926 ; *Lupta cu îngerul*, 1934 ; Teatru — *Siegfried*, 1928 ; *Amfitrion 38*, 1929 ; *Judith*, 1931 ; *Intermezzo*, 1933 ; *Tessa*, 1934 ; *Războiul cu Troia nu se face*, 1935 etc. (ulterior, printre altele : *Electra*, 1937 ; *Ondine*, 1939 ; *Sodoma și Gomora*, 1943 ; *Nebuna din Châillot*, 1945 etc.

Indice de nume, publicaţii, şi opere anonime[*]

A

About, Edmond, 455, 543, 609, 610

Abrantès, Laure Saint-Martin Permon d', 425

Akademos, XIV, 8

Action française (L'), VI, 118, 505, 542, 548

Adam, Paul, XXXII

Aguesseau, Henri-François d', 4, 5, 521

Aïssé, M-lle, 238, 565

Alain (Émile-Auguste Chartier), V, VII, XI, L, LI, 504, 609, 619, 620

Alain-Fournier (Henri-Alain Fournier), 510, 622

Albérès, René-Marill, 543

Alcan, Félix, 59, 186, 525, 526

Alexandru I (ţar al Rusiei), 143, 144

Alexandru cel Mare, 369, 593

Alexis, Paul, 104, 323, 469, 471, 612

Allard, Roger, 619

Allart de Méritens, Hortense, 371, 590

Almanach des Muses (L'), 352

Amadis de Gaula, 50

Ami du Roi (L'), 392, 597

Amiel, Henri-Frédéric, XLII, LI, LII, LVIII, LXVII, LXXII, LXXV, 36, 76, 100, 106, 302, 532, 533, 548, 584, 619

Anaxagoras, 19, 204, 561

Andler, Charles, 94, 537

Âne d'or (L'), 556

Annales encyclopédiques, vezi *Magasin encyclopédique*

Année littéraire (L'), 392, 539, 597

Antonius, Marcus, 7

Apollinaire, Guillaume, XX, XXII, 510—513, 622

Aragon, Louis, XVII, LXI, 624

Arbour, Roméo, XXXVI

Archives littéraires (Les), 385

Arcos, René, 621

Arène, Emmanuel, 262, 568

Ariosto, Ludovico, 580

Aristotel, 145, 146, 167, 270, 280, 532, 619, 620

Arland, Marcel, 121, 548

Arnauld, Antoine (le Grand Arnauld) 113, 274, 544, 571

Arnauld, Michel, 118

Art et la Mode (L'), 547

Artiste (L'), 119, 571, 574

Arts de l'intégralisme (Les), 621

Asinius Pollio, Caius, 339, 583

Assézat, Jules, 611

Athenaeum, 595

---

[*] Întocmit de Nadia Lovinescu.

Aubignac, François Hédelin d', 95, 167, 537

Aubigné, Théodore Agrippa d', 198, 299, 559

Audic, Charles Louis Eugène, LIV

Augustin (Aurelius Augustinus), 67, 587

Augustus, Caius Julius Caesar Octavianus, 224, 336, 339

Aupick, Jacques, 240

B

Bachaumont, François Le Coigneux de, 580

Bachaumont, Louis Petit de, 395, 460, 598

Bacon, Francis, 214, 511

Baillet, Adrien, 48, 524

Bain, Alexander, 526

Balzac, Honoré de, XLIX, L, 27, 31, 40–42, 86–94, 104, 121, 131, 133–135, 149–151, 170, 172, 174, 179, 187, 231, 249, 313, 321, 340, 370, 371, 397, 400, 401, 403, 405, 412, 422, 425–445, 446, 447, 450–452, 456, 460, 464, 465, 467, 468, 474, 475, 495, 532, 534–536, 599, 603–608, 610

Balzac, Jean Louis Guez de, 328,577

Balzer, Wolfgang, 544

Banville, Théodore de, 278, 314, 417, 447, 480, 511, 517, 562, 609

Barante, Aimable Guillaume Prosper Brugière de, 388, 595

Barbey d'Aurevilly, Jules-Amédée, 79, 131, 276, 533

Barbin, Claude, 340, 583

Barbusse, Henri, 188

Barras, Paul, 556

Barrès, Maurice, VI–VIII, XII, XV–XIX, XXIII, XXVI, XXXII, XXXV, XLIV–L, LXX–LXXII, LXXIV, 36, 49, 105, 109, 113, 116, 207, 342, 475, 494, 500, 501, 541, 544, 546, 551, 612, 613

Barry, Jeanne Bécu du, 611

Barthélemy, Jean-Jacques, 382, 425, 592, 593

Barthes, Roland, LXV, 543

Bataille, Henry, 171, 554

Baudelaire, Charles, XV, XXVII, XLII, L, LI, LV, LVIII, LIX,LXII, LXXI, LXXIII, LXXIX, 9, 10, 78, 79, 86, 91, 98, 111, 179–181, 223–254, 257, 275, 276, 300, 313, 317, 447, 457, 478, 479, 529, 532, 533, 540, 548, 556, 567, 571, 576, 609, 611, 615, 619

Baudrillart, Henri-Joseph-Léon, 81, 533

Bayle, Pierre, 95, 96, 346, 531, 537, 539

Bazaine, Achille, 331, 579

Beauduin, Nicolas, 508, 621

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de, 354, 408, 602

Beaumont, Pauline de Montmorin de, 371, 589, 590

Becker, Nikolaus, 528

Bédier, Joseph, LV, 348, 586, 596

Béguin, Albert, LXVI

Bellessort, André, 87–89, 94, 95, 439, 537
Bémol, Maurice, L
Benda, Julien, 188, 189, 334, 494, 501, 504, 618
Benoit, Pierre, 505, 620
Benserade, Isaac de, 578
Béranger, Pierre-Jean de, 10, 590
Bérard, Victor, 173, 208
Bergson, Henri, XI, XII, XXXIV–XL, XLII, LXVI, LXXIV, LXXVI, 11, 27, 59, 61, 62, 70, 122, 208, 211–219, 439, 473, 475, 500, 501, 526, 549, 562, 612
Berkeley, George, 474
Bernadotte, Jean-Baptiste, 375, 591
Bernard, Charles de (Pierre-Marie-Charles de Bernard du Grail de la Valette), 456, 610
Bernard, Claude, 465, 466
Bernardin de Saint-Pierre, Jacques-Henri, 354, 355, 369
Berne-Joffroy, André, L
Bernstein, Henry, 207, 561
Berny, Laure Hinner de, 426, 436, 443, 608
Berry, Charles Ferdinand de Bourbon de, 297, 575
Bertaut, Jean, 337, 582, 583
Berthelot, Pierre-Eugène-Marcelin, 451, 473, 500, 609
Berthet, 422, 423
Bertin, Louis-François (Bertin aîné), 402, 600
Bertin de Vaux, Louis-François (Bertin le jeune), 402, 600
Bertram, Ernst, 87, 94, 535
Bertrand, Louis, XII, XXXII, LXX, 159, 160, 553
Bibescu, Martha, 533
Biblia: 21, 67, 156, 387, 553
  Noul Testament, 156
  Vechiul Testament, 21, 156, 523
  Cîntarea cîntărilor, 427
Bibliothèque germanique sau *Histoire de l'Allemagne, de la Suisse et des pays du Nord*, 385, 594
Bidou, Henry, 503, 619
Blanchot, Maurice, LXVI, LXVII
Bloch, Jean-Richard, 505, 620
Blum, Léon, 106, 107, 109, 110, 541, 542
Boccaccio, Giovanni, 580
Bode, Johann Ehlert, 194, 558
Bodin, Jean, 534
Boileau Despréaux, Nicolas, XX, LIV, LXXIX, 24, 46, 148, 168, 225, 254, 265, 273, 297, 327–342, 364, 386, 513, 531, 539, 565, 570, 577–583, 587, 591, 595
Boisdeffre, Pierre de, L, LXVIII
Boissier, Marie-Louis-Antoine-Gaston, 157, 553
Boissy d'Anglas, François, 187, 556
Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise de, 353, 406, 585
Bonstetten, Charles Victor de, 35
Bopp, Léon, XLIII, LIV, LXXIX
Bordeaux, Henry, 182, 555
Borel, Pétrus (Joseph-Pierre Borel d'Hauterive, zis le Lycanthrope), 187, 556, 557
Bossuet, Jacques-Bénigne, VIII, 20–22, 28–30, 67, 113, 167, 168, 179,

184, 185, 200, 207, 346, 359, 360, 362, 385, 387, 416, 523, 534, 546, 560, 561, 578, 584, 586
Boswell, James, 524
Bouguereau, Adolphe William, 158, 553
Bougy, A. de, 603
Bouilhet, Louis, 186, 292, 296, 298, 316, 319, 461, 555, 573
Boulanger, Georges, XVII, 91, 535
Bourbon, familie domnitoare a Franței, 375, 575
Bourdaloue, Louis, 399, 599
Bourget, Paul, VI, XXXII, 26, 34, 42, 84, 103, 104, 119, 120, 122, 131—133, 135, 138—143, 145—154, 164—166, 170—175, 199, 452, 473—475, 548—550, 552, 603, 609, 612
Boursault, Edme, 552
Bouterwek, Friedrich, 387
Boutroux, Émile, 92, 536
Bouvier, Bernard, X
Braga, Dominique, 496, 618
Brantôme, Pierre de Bourdeille de, LXXIII, 299, 576
Bremond, Henri, XXII, L, 111, 113, 114, 543, 545
Breton, André, 546, 624
Briand, Aristide, 342, 583
Brillat-Savarin, Anthelme, 16, 522
Brisson, 602
Broglie, familia, 383
Broglie, Achille-Léon Victor de, 593
Broglie, Auguste-Théodore-Paul de, 594
Broglie, Jacques-Victor-Albert de, 594, 603
Broglie, Louis de, 594
Broglie, Maurice de, 172, 594
Browning, Robert, 86
Brückner, Eduard, 194, 558
Brunetière, Ferdinand, VI, XI, XIII, XIV, XXV, LI, LIII—LV, LXII, LXV, 3, 5, 6, 8, 9, 14, 15, 19, 22, 26, 27, 30, 31, 36, 37, 46, 55, 74, 75, 77, 79, 81, 84, 86, 93, 94, 113, 121, 122, 166, 168, 170, 172, 179, 188, 199, 229, 236, 239, 242, 245, 250, 251, 292, 319, 320, 338, 345, 346—348, 357, 395, 439, 473, 506, 529—531, 534, 579, 580, 582, 584, 598
Buffon, Georges-Louis Leclerc de, VIII, 253, 346, 369, 584
Buloz, François, 117, 457, 459, 547
Busnach, William, 318, 577
Byron, George Gordon lord, 42, 302, 619

C

Cabanel, Alexandre, 158, 553
Cabet, Étienne, 482, 614
Cahiers de la Quinzaine, 618
Cahiers verts (*Les*), XLII, XLIII, LXXII, 78, 533
Cain, Julien, L
Calderón de la Barca, Pedro, 387
Caligula (Caius Caesar Augustus Germanicus), 243
Călinescu, George, LXIII, LXVIII
Callimach, 277, 571
Calvet, Jean, LIV
Campistron, Jean Galbert de, 50, 524

Camus, Albert, LXI, 543
Candide, LXXIII
Cantacuzino, I. A. (Zizin), 526
Caraguel, Clément, 616
Carco, Francis (François Carcopino Tusoli), 619
Carême, Marie Antoine, 295, 296, 298, 315, 575
Carol IX, rege al Franţei, 582
Carol X, rege al Franţei, 575
Carol cel Mare, 527
Carol Quintul, 194, 558
Carpentier, 139,140
Carré, Jean Marie, 619
Cassagne, Albert, 119, 317, 548
Castille, Hippolyte, 440, 607
Castries, Henriette de Maille de, 426
Cato, Marcus Portius, 18
Caud, Lucille Angélique de Chateaubriand, M-me de, 356
Caylus, Marthe-Margueritte Le Valois de Villette de Murçay, 578
Cazotte, Jacques, 619
Céard, Henry, 459, 469, 471, 612
Cedar, 157, 553
Cellini, Benvenuto, 266, 496
Cerfberr, Anatole, 442, 608
Cervantes Saavedra, Miguel de, 50, 304, 305, 308, 311, 575
Cézanne, Paul, 187, 557
Champfleury (Jules-François-Félix Husson), 456—459, 461—464, 468, 556, 611, 615
Chanson de Girart de Vienne, 527
Chanson de Roland, LXXII, 72, 527
Chapelain, Jean, 24, 95, 155, 159, 219, 328—330, 337, 338, 341, 577, 578, 580—582, 586
Chapelle (Claude-Emmanuel Luillier), 332, 580
Chaplin, Charles Spencer (Charlie Chaplin), 624
Charasson, Henriette, 515, 624
Chardonne, Jacques, LXI, 125, 549
Charmides, 136, 138, 550
Charpier, Jacques, L
Chateaubriand, François René de, LXX, 18, 29, 48, 49, 54, 55, 79, 80, 82, 95, 98, 116, 264, 297, 299, 302, 307, 321, 322, 332, 350—353, 355—372, 374, 382, 383, 387, 389, 393, 396, 401, 403, 405, 406, 415—417, 438, 445, 447, 448, 479, 523, 531, 532, 540, 547, 586—590, 596, 610
Chateaubriand, Lucille de, *vezi* : Caud, Lucille-Angélique, M-me de
Chatelain, H., 587
Chênedollé, Charles-Julien de, 76, 531
Chénier, André, 224, 351, 353, 516, 585
Chénier, Marie-Joseph, 595
Chennevière, Georges, 508, 509, 515, 622
Chesterton, Gilbert Keith, 619
Chevalier, Ernest, 573
Chevreuse, Marie de Rohan-Montbazon de, 48, 540, 578
Chrestien, Florent, 588
Christophe, Jules, 442, 608
Chronique de Paris (*La*), 408, 602
Cicero, Marcus Tullius, 4, 6, 7, 22, 24, 25, 167, 521, 554
Clairon (Claire-Josèphe-Hippolyte de La Tude), 395, 598
Claparède, Edouard, 63, 527

Claretie, Jules (Arsène Arnaud), 616
Claudel, Paul, VII, XXI, 119, 342, 494, 512, 514, 515, 548, 569, 623
Clemenceau, Georges, 118, 262, 342, 510
Clemencet, dom Charles, 23, 523
Clésinger, Auguste (Jean-Baptiste), 241, 565
Clouard, Henri, LV
Clovis I, 526
Cocteau, Jean, 511, 517, 619, 623
Code civil des Français sau *Code Napoléon* (1804), 417
Cohen, Gustave, L
Colbert, Jean-Baptiste, 432, 605
Colet, Louise, 288–293, 296, 573, 574
Colibri, 573
Collignon, A., 603
Collin, Jacques, 605
Combes, Émile, 71, 162, 528
Commodus, Marcus Aurelius, 245
Comte, Auguste, 44, 90, 92, 193, 194, 196, 432, 437, 557, 606
Condé, Louis II de (Marele Condé), 578
Condillac, Étienne Bonnot de, 421
Condorcet, Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat de, 353, 585, 591, 602
Condorcet, Sophie de Grouchy de, 376, 591
Conferencia, 67, 528
Conrart, Valentin, 330, 578, 580
Conservatoire littéraire (Le), 540
Constant de Rebecque, Benjamin-Henri, 63, 362, 376, 383, 388, 527, 584, 591
Constant, Juste, 63
Constitutionnel (Le), 117, 539, 547, 601
Coolus, Romain (René Weill), 258, 568
Copeau, Jacques, 118, 548
Coppée, François, VI, XXV, 236, 453, 454, 484, 560, 564, 613, 615
Corax din Siracuza, 167, 554
Corbière, Tristan (Edouard-Joachim Corbière), 477, 481, 509, 514, 614
Corneille, Pierre, LXXI, LXXVII, 25, 40, 51, 66, 96, 99, 153, 172, 186, 219, 237, 253, 297, 319, 336, 339, 385, 387, 392, 394, 400, 405, 414, 430, 435, 532, 537, 539, 577, 578, 583
Cornelius, Peter von, 156, 552
Corréa, R. A., 545
Correspondent (Le), 594
Corsaire-Satan (Le), 457, 611
Coste, Pierre, 20, 522
Cotin, Charles, 578
Courbet, Gustave, 457, 462, 576
Courier, Paul-Louis, 369, 589
Cournot, Antoine-Augustin, 191, 557
Cousin, Victor, 29, 48, 82, 93, 96, 97, 329, 348, 389, 395, 399, 402, 403, 448, 449, 451, 454, 538–540, 609, 610
Coutan, Jules Félix, 118, 521, 548
Craig, Edward Gordon, 548
Crassus Lucius Licinius, 6,7
Creangă, Ion, XII
Crémieux, Benjamin, XI, 505, 619
Crémieux, Hector, 448
Crouzet, Paul, LIV
Curchod, Suzanne (vezi : Suzanne Necker)

Curtius, Ernst Robert, XI, 86–94, 439, 534
Custine, Adolphe de, 409, 410, 602
Cuvillier-Fleury, Alfred-Auguste, 610

D

Dancourt (Florent Carton d'Ancourt), 532
Dangeau, Philippe de Courcillon de, 203, 333, 529, 561, 581
Dante Alighieri, 22, 156, 160, 386, 443
Daphnis şi Chloe, 136
Darlu, D., 251
Darwin, Charles Robert, 465
Daudet, Alphonse, LXXVI, 105, 161, 170, 453, 454, 464, 469, 470, 553, 554
Daudet, Léon, 529
David, rege al evreilor, 528
Davies, John C., XLIV
Debussy, Claude, 619
Décadent (*Le*), XX, 105, 485
Delacroix, Eugène, 187
Delamarre, 42, 296, 575
Delavigne, Casimir Jean François, 611
Delteil, Joseph, 533
Demeny, Paul, 614
Depêche (*La*), LXXVI
De Quincey, Thomas, 570
Derême, Tristan (Philippe Huc), XXII, 622
Dernière Mode (*La*), 267, 570
De Sanctis, Francesco, LXVI
Descartes, René, XLI, 21, 48, 49, 62, 102, 135, 217, 219, 231, 435, 439, 500, 524, 619, 620
Descaves, Lucien, 616
Deschamps, Gaston, 111, 112
Descharmes, René, 292, 318, 575
Des Granges, Charles-Marie, LIV
Desportes, Philippe, 337, 582
Dickens, Charles, 144, 151, 161, 173, 619
Dictionnaire de l'Académie Française (1694), 408
Diderot, Denis, 16, 79, 89, 96, 291, 345, 394, 504, 531, 602
Dierx, Léon, 262, 568, 613
Dionysos din Halicarnas, 95, 537
Diotima, 48, 49, 244, 524
Divan (*Le*), 505
Domenach, Jean-Marie, XLVII
Dostoievski, Feodor Mihailovici, LXVI, 94, 119, 173, 550, 619
Doublet, Marie Anne Legendre, 598
Doudan, Ximénès, 76, 419, 532, 603
Doumic, René, 529
Dreyfus, Alfred, V, VI, XVII, XVIII, 110, 455, 467, 468, 476, 491, 501, 537, 613
Drieu La Rochelle, Pierre, 493, 515, 618
Dromel, Justin, 192, 196, 557, 558
Du Bellay, Joachim, 35, 338, 512, 531, 583
Du Bos, Charles, LXV, 123, 175, 503, 619
Dubos, Jean-Baptiste, 531
Du Camp, Maxime, 247, 288–292, 298, 318, 319, 573–575
Duclos (Charles Pinot), 350, 585

Duhamel, Georges, 505, 508, 509, 621, 622
Dujardin, Édouard, 107, 542
Du Lac, Stanislas, 71, 528
Dumas, Adolphe, 228, 563
Dumas-tatăl, Alexandre, 397, 400, 403, 411, 451, 452, 454, 456, 548, 599
Dumas-fiul, Alexandre, 238, 401, 448, 452
Dumas, Georges, 212, 561
Dumesnil, René, XLVIII, 318
Dumont, François, 553
Durant, Gilles de la Bergerie, 588
Duranty, Louis-Émile-Edmond, 105, 456, 457, 459—460, 462, 611
Durkheim, Émile, 61, 64, 526
Duruy, Victor, 232, 564
Duval, Jeanne, 235, 238, 239
Duviquet, Pierre, 392, 597

E

Echo de Paris (L'), XV, XXVI, 485, 615
Éclair, (L'), 600
Écrits pour l'art, XIX, 616
Eduard VII, rege al Angliei, 345
Eliot, George (Mary Ann Evans), XLIII, LXVI, LXXI, 94, 137, 144, 150, 161, 173
Elskamp, Max, 489, 617
Éluard, Paul, LXI, 616, 624
Empson, William, LXVII
Encyclopédie (La Grande) (1885 și urm.), 530
En Dehors, 119
Engels, Friedrich, XXXVIII, 537, 607
Entretiens (Les), 105, 228, 545
Épinay, Louise-Florence Tardieu de Chavelles d', 599
Ermitage (L'), 105
Eschil, 51, 80, 218, 387
Esprit, 506, 621
Euripide, 50, 332, 386, 387, 595
Europe, LXI, 505, 620
Europe, 595
Europe Nouvelle (L'), LXXII, LXXIV, 123

F

Fabre, Lucien, 514, 623
Faguet, Émile, VI, LIII, 15, 19, 41, 42, 51, 79, 83, 86, 92, 100, 113, 166, 168, 169, 180, 187, 199, 338, 506, 554, 606, 609
Farcy, Julie de Chateaubriand de, 357
Faret, Nicolas, 332, 579
Fargue, Léon-Paul, XI, 515—517, 624
Fauriel, Claude-Charles, 390, 596
Fayolle, François-Joseph-Marie, 531
Fechner, Gustav Theodor, 60, 526
Fénelon, François de Salignac de La Mothe, 17, 53, 113, 262, 360, 362, 385, 387, 532, 586
Fénéon, Félix, 542
Féraud sau Ferraud, Jean, 187, 556
Fernandez, Ramon, XI, 116, 121, 505, 545, 546, 619
Ferrari, Giuseppe, 192, 193, 196, 558

Ferriol, Charles d'Argental de, 565
Fichte, Johann Gottlieb, 96, 378, 379
Fidias, 24
Filon din Alexandria, 156, 553
Figaro (*Le*), 262, 597
Figaro littéraire (*Le*), 615
Filip II, rege al Macedoniei, 587
Flambeau, LXXII
Flaubert, Achille Cléophas, 573
Flaubert, Gustave, XV, XXXII, XLII, XLVIII, L, LI, LV, LVIII, LXX—LXXII, LXXV, LXXVII, LXXIX, 27, 31, 42, 78, 104, 105, 146, 149, 151, 152, 155, 159, 161—163, 171, 173, 174, 182, 183, 186, 241, 245, 247—249, 287—312, 313—324, 339, 342, 395, 401, 433, 445, 447, 448, 451—455, 457, 459, 460, 462—464, 468—470, 475, 495, 548, 553, 555, 566, 572—577
Flaubert, M-me, 290, 574
Fontainas, André, 269, 570
Fontaine, Arthur, LXXVI
Fontanes, Louis de, 360, 449, 586, 589, 592
Fort, Paul, XXVII, 235, 262, 517, 625
Foucault, Nicolas-Joseph, 74, 529
Fouché, Joseph, 365, 446, 588, 598, 609
Fouillée, Alfred-Jules-Émile, 216, 562
Fourier, Charles, X, 482, 607, 614
France, Anatole (François-Anatole Thibault), VI, XVIII, XXIII, XXV, XLIII, L, 8, 9, 108, 112, 140, 169, 199, 200, 213, 323, 341, 388, 474, 475, 477, 495, 514, 551, 554, 569, 576, 612, 613
Francisc I, regele Franței, 50, 194, 558
Franck, Henri, 138, 551
Frank, Waldo, 120
Frederic II cel Mare, regele Prusiei, 220
Fréron, Élie-Catherine, XIV, 95, 96, 392, 539, 597
Fréron, Louis, 597
Freud, Sigmund, LXVI, LXVII, 42, 44, 59, 61—64, 120, 493, 525—527
Fromentin, Eugène, XLII, XLIX, LVIII, LXXI, LXXIII, 81, 533
Furetière, Antoine, 332, 333, 340, 580, 581
Fustel de Coulanges, Numa-Denis, 455, 609, 610

G

Gabriel, Jacques-Ange, 562
Gallimard, Gaston, XLIII, LIII, LIV, 542, 619, 625
Gambetta, Léon, 444, 608
Garcilaso de la Vega (*vezi*: Vega, Garcilaso de la),
Gasquet, Joachim, 508, 621
Gaston de Foix de Nemours, 138, 551
Gaultier, Jules de (Jules de Gaultier de Laguionie), 293, 575
Gautier, Théophile, LIX, 24, 77, 79, 159, 180, 226, 241, 245—247, 249, 252, 273, 275, 276, 298, 313, 314, 316—318, 446, 452,

487, 532, 555—557, 570, 571, 574, 609
Gay, Delphine (*vezi:* Girardin, M-me),
Gazette de Champfleury (La), 462
Gazette des Tribunaux (La), 422
Gazette littéraire de l'Europe, 539
Genet, Henri, 78
Geoffroy, Julien-Louis, 77, 392, 393, 395, 396, 597
George IV, rege al Angliei, 575
George, Stefan, 534, 535
Gérando, Joseph-Marie de, 385, 386, 594
Gérard, François, 382, 593
Ghéon, Henri (Henri Vangeon), 118, 548
Gherea (Dobrogeanu-Gherea), Constantin, 541
Ghil, René (René Guilbert) XIX, 486, 616
Gide, André, V, XVIII, XX—XXIV, XXVI, XXVII, XXXVI, XLII, XLIX, L, LIII, LIV, LIX, LXI, LXVIII, LXX, LXXIV, LXXV, LXXIX, 100, 110, 116—122, 154, 185, 186, 259, 264—267, 492, 494, 504, 505, 516, 540, 542, 543, 545—549, 555, 569, 619, 625
Gillot, Jacques, 588
Ginguené, Pierre-Louis, 358, 586
Girardin, Delphine Gay, M-me Émile de (pseudonim: Vicomte de Launay), 406, 601
Girardin, Émile de, 403, 601
Girart de Roussillon, 527
Giraud, Victor, 199, 559
Giraudoux, Jean, LXXI, 31, 517, 533, 609, 625
Gleizes, Albert, 621
Globe (Le), 117—119, 391, 402, 409, 418, 547
Gobineau, Joseph Arthur de, 94, 537
Goethe, Johann Wolfgang von, 87, 92, 94, 120, 133, 160, 281, 283, 378, 426, 534, 587, 619
Goncourt, Edmond-Louis-Antoine Huot de, LXXI, LXXIII, 3, 76, 81, 84, 91, 105, 161, 166, 170, 180—183, 243, 273, 302, 314, 448, 451, 453, 456, 457, 460—462, 463, 464, 468—470, 492, 531, 533, 535, 548, 611, 612
Goncourt, Jules Alfred Huot de, LXXI, LXXIII, 3, 76, 81, 84, 91, 105, 161, 166, 170, 180—183, 243, 273, 302, 314, 320, 448, 451, 453, 456, 457, 460—462, 463, 464, 468—470, 492, 531, 533, 535, 548, 611, 612
Gorki, Maxim, 550
Gourmont, Remy de, XXVI, 106—110, 118, 166, 266, 268, 275, 294, 313, 541, 571, 616
Goya, Francisco de, 619
Gozlan, Léon, 456, 610
Grande Revue (La), XX, 261
Grasset, Bernard, LIII, LXXII, 533
Gregh, Fernand, 508, 621
Gresset, Jean-Baptiste Louis, 226, 563
Grignan, Françoise-Margueritte de Sévigné de, 76, 532
Grigore VII, papă, 71, 528
Grimm, Friedrich Melchior, 395, 598, 599
Grimm, Jacob, 79

Grimm, Wilhelm, 79
Guéhenno, Jean, 505, 620
Guérin, Charles, 487, 616
Guérin, Maurice de, 309, 576
Guillaume de Lorris, 552, 596
Guillot-Gorjer (Bertrand Hardouin de Saint-Jacques), 516, 624
Guizot, François, 6, 82, 93, 96, 383, 389, 395, 402, 448, 454, 537, 538, 593, 610
Gundolf, Friedrich, LXVIII, 87, 94, 534, 535
Gutermann, H., 505, 621

H

Hachette, XLII, LI, LIV, 103, 619
Halévy, Daniel, 533, 546
Halévy, Jacques Fromental, 577
Hamelin, Octave, 191, 557
Hanska, Eveline Rzewuska, 428, 434, 436, 605
Hartmann, Eduard von, 486, 616
Haussonville, Gabriel-Paul-Othenin de Cléron d', 393, 597
Hautefort, Marie de (mai tirziu de Schomberg), 539
Hazard, Paul, LV, 348, 619
Hébrard, Adrien, 112, 543
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, XIV, XXXVII, 93, 216, 620
Hegias sau Agias din Trezena, 554
Heine, Heinrich, 103
Helvétius, Claude-Adrien, 394
Hennequin, Émile, 106, 107, 541
Hennique, Léon, 469, 471, 612
Henric II, rege al Franţei, 558
Henric III, rege al Franţei, 582
Henric IV, rege al Franţei, LXXVI, 370, 559, 582, 588
Henric IV, împărat al Germaniei, 528
Henriette-Marie de France, 72
Henry, Albert, L
Hérédia, José-Maria de, 483, 484, 571, 613, 614
Hindenburg, Paul von Beneckendorff und von, 512, 623
Hoffmann, François-Benoît, 396, 599
Hofmannsthal, Hugo von, 86, 88
Homer, 9, 17, 21, 28, 72, 146, 168, 172, 271, 361, 387, 592
Horaţiu, Quintus H. Flaccus, 19, 167, 225, 332, 338, 522
Houssaye, Arsène (Arsène Housset), 223, 562
Houssiaux, 465
Hugo, Adèle, 104, 540
Hugo, Joseph, 355
Hugo, Victor, X, LVIII, LIX, LXXVI, LXXVII, 9, 10, 35, 45, 46, 49, 65, 67—72, 79—81, 86, 93, 94, 98, 101, 104, 133, 143, 153, 168, 174, 187, 188, 196, 226, 234, 235, 239, 245, 246, 249, 252, 253, 280, 297, 302, 313, 314, 330, 338, 342, 353, 355, 358, 370, 397, 398, 400, 403, 405, 406, 411—413, 417, 438, 446—448, 452, 454, 456, 480, 483, 484, 495, 512, 523, 528, 530, 532, 533, 540, 552—554, 563, 570, 572, 574, 587, 588, 599, 600, 602, 608, 615
Huret, Jules, XV, XXV, 485, 615

Huysmans, Georges Charles (Joris-Karl), XXVI, 106, 108, 187, 313, 323, 469, 471, 483, 541, 612

I

Ibrăileanu, Garabet, LXVIII, 541
Ibsen, Henrik, 133, 162
Imago, 62, 526
Imitation de Jésus-Christ (*L'*) – *De imitatione Christi*, 394, 598
Indépendent (*L'*), vezi *Constitutionnel* (*Le*)
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 31, 32, 187

J

Jacob, Max, 511, 513, 623
Jahrbuch für Psychopathologische und Psychoanalytische Forschungen, 526
Jaloux, Edmond, 503, 619
James, William, VII, 214, 562
Jammes, Francis, XXVII, 184, 489, 490, 617
Janin, Jules (Gabriel), 392, 597
Jankélivitsch, S., 525
Jansénius, Cornélius (Cornelis Jansen), 571, 583
Jarry, Alfred, XX, 183, 184, 541, 557
Jaurès, Jean, XLIV, XLVI, XLVII, LXXIV, 508, 609
Jean de Meung sau de Meun, 156, 552, 596
Jeanne d'Arc, X, LIX, 578, 618
Jeune France, 105
Joas, rege al Iudeii, 71, 528
Johnson, Samuel, 524
Jongleur de Notre-Dame (*Le*), 136, 314, 550
Joubert, Joseph, 76, 79, 366, 368, 532, 588
Jourdan, Jean-Baptiste, 585
Journal de l'Empire, 386, 595, 599, 600
Journal de Genève, LXXIII
Journal de littérature étrangère, 385
Journal de Monsieur, 597
Journal des Débats (*Le*), 81, 391, 392, 402, 534, 595, 597, 599–601, 609, 610
Journal des Débats politiques et littéraires, 595, 596
Journal des sciences, des lettres et des arts, vezi *Magasin encyclopédique*
Journal littéraire, 539
Jouve, Pierre-Jean, 516, 624
Joyce, James, XXXIX, 534
Jubinal, Achille, 68, 70, 528
Jullian, Camille, 502, 619
Jung, Carl Gustav, 526
Jurnalul literar, LXVIII
Juvenal (Decimus Junius Juvenalis), 225, 338

K

Kafka, Franz, LXVI
Kahn, Gustave, XXVI, 183, 184, 484, 486, 615
Kant, Immanuel, 8, 60, 96, 219, 250, 265, 378, 386, 537, 592
Keats, John, 570
Keyserling, Hermann von, 93, 537

Kipling, Rudyard, 513

Kitchen, Darcy B., 214

Kleist, Heinrich von, 534

Klopstock, Friedrich Gottlieb, 378, 587

Kock, Charles Paul de, 424, 459, 603

Kohler, Pierre, 63, 64

L

Labiche, Eugène, 448

La Bruyère, Jean de, 40—43, 169, 283, 296, 300, 321, 324, 517, 522

Laclos, Pierre-Ambroise-François Choderlos de, 354

Lacuzon, Adolphe, 508, 621

Lafayette, Marie Joseph Paul Yves Roch Gilbert Motier de, 405

La Fayette, Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de, 147, 149, 172, 578

La Fontaine, Jean de, LXXIV, 36, 148, 172, 297, 332, 334, 337—340, 522, 533, 550, 570, 580—582, 591, 602

Laforgue, Jules, 276, 484, 486, 514, 515, 570, 615

La Fouchardière, Georges de, 506, 621

La Gorce, Pierre de, 502, 619

La Harpe, Jean-François de, 22, 37, 47, 75, 79, 82, 83, 98, 361, 389, 392, 393—396, 408, 531, 596—598

Lalaga, 19, 522

Lalou, René, XLVII, LV, 568, 617

Lamartine, Alphonse de, VIII, LXXIII, LXXV, LXXVI, 26, 35, 79, 81, 98, 116, 168, 180, 226, 228, 239, 246, 252, 302, 314, 332, 353, 355, 358, 365, 370, 382, 397, 403—406, 408, 412, 413, 416, 417, 436, 438, 445, 446, 452, 454, 479, 489, 490, 495, 540, 553, 555, 599—602, 605

Lamennais, Hugues-Félicité-Robert de, 351, 585, 590

Lancelot, Claude, 544

Langlois, Charles Victor, 558

Lanson, Gustave, LIV, 348, 527, 529, 559

Laplace, Pierre-Simon de, 364

Laprade, Victor de, 529

Larbaud, Valery, XXII

Larguier, Léo, 508, 621

La Rochefoucauld, Edmée de, L

La Rochefoucauld, François de, 40, 578

Las Cases, Emmanuel Dieudonné de, 383, 593

Lassalle, Ferdinand, 537

Lasthenes, 365, 587

Launoy *sau* Launoi, Jean de, 21, 523

Lautréamont (Isidore-Lucien Ducasse), 477, 481, 482, 509, 510, 514, 557, 614

Léautaud, Paul, 259

Le Brun, Pierre Antoine, 395, 598

Le Cardonnel, Louis, 486, 616

Leclerc, Victor, 522

Leconte de Lisle, Charles-Marie-René, XXV, 26, 229, 317, 447, 454, 548, 571, 609, 613

Leibniz, Gottfried-Wilhelm von, XV, XXXV, 134, 158, 217–219, 349, 362, 550, 594
Lekain (Henri-Louis Cain), 395, 598
Le Lay, Yves, 525
Lemaître, Jules, VI, XIII, XXXII, LIII, LXX, 5, 8, 30, 48, 49, 56, 77, 78, 83–85, 179, 199, 226, 368, 371, 468, 506, 532, 533, 551, 589, 609
Lemaistre de Sacy, Isaac-Louis, 524
Le Nain de Tillemont, Sébastien Louis, 245, 566
Lenclos, Anne de (Ninon de), 274, 571
Leonardo da Vinci, 44–46, 99, 283, 284, 488
Le Play, Frédéric, 196, 558
Lerminier, Jean-Louis-Eugène, 92, 536
Le Roy, Édouard, 59, 214, 526, 562
Le Roy, Pierre, 588
Lesage, Alain-René, 144, 147, 148, 551
Lessing, Gotthold Ephraïm, 378, 592
Lettres Françaises (Les), LIV
Le Vasseur, 579, 580
Levasseur, Marie Thérèse, 238, 239, 565
Lévy, Michel, 574
Lévy-Bruhl, Lucien, 212, 561
Lichtenberger, André, 59
Lièvre, Pierre, 504
Littérature et Critique, XI, LIX
Locke, John, 522
Locle, Camille de, 318, 577
Lombard, Jean, 187, 556
Longueville, Anne-Geneviève de Bourbon de, 48, 540, 578
Lorbac, Ch. de, 615
Lorenz, Ottokar, 192–196, 558
Lorrain, Claude, 364, 587
Loti, Pierre (Julien Viaud), 199
Loubet, Émile, 342, 583
Louvel, Louis-Pierre, 297, 575
Lovinescu, Eugen, 606
Lucanus, Marcus Annaeus, 18
Lucas, Prosper, 465
Lucretius, Titus L. Carus, 80, 219, 228
Ludovic XI, rege al Franței, 584
Ludovic XII, rege al Franței, 551
Ludovic XIII, rege al Franței, 140, 203, 273, 332, 581
Ludovic XIV, rege al Franței, XIV, 20, 143, 195, 196, 203, 230
Ludovic XV, rege al Franței, 299, 327, 329, 330, 334–336, 355, 370, 393, 417, 460, 521, 537, 559, 561, 578, 581, 583, 594, 605
Ludovic XVI, rege al Franței, 416, 560, 562, 584, 601
Ludovic XVIII, rege al Franței, 366, 588, 600
Ludovic Filip, rege al Franței, 81, 117, 315, 442, 451, 493, 589, 593, 600, 602, 605–607, 614
Lulli, Jean Baptiste, 565
Luppé, Robert de, 543
Lutèce, 105, 541
Lyautey, Louis-Hubert-Gonzalve, 512, 623
Lysias, 52, 53
Lysis, 136, 138, 550

M

Macedonski, Alexandru, 541
Maeterlinck, Maurice, 133, 489, 569, 616, 617
Magasin encyclopédique sau *Journal des sciences, des lettres et des arts*, continuat prin *Annales encyclopédiques*, 385, 594
Maine de Biran (Marie François Pierre Gonthier de Biran), 353, 362, 585
Maintenon, Françoise d'Aubigné de, 198, 559
Maistre, Joseph de, 353, 541, 585
Maistre, Xavier de, 585
Malebranche, Nicolas de, 218
Malesherbes, Chrétien-Guillaume de Lamoignon de, 356, 586
Malherbe, François de, XLI, 531, 578
Mallarmé, Stéphane, XV, XVI, XVIII–XX, XXIV–XXXIV, XLII, XLVIII, L, LI, LIX, LXII LXVII, LXX, LXXII–LXXIV, LXXVI, LXXIX, 31, 69, 117, 179, 194, 202, 257–271, 272–284, 313, 453, 477, 479–481, 483, 484, 486–488, 497, 509, 513, 514, 516, 521, 547, 560, 567–570, 572, 613–616, 622, 625
Malraux, André, L, LXI
Manet, Edouard, 614
Manifeste des Cinq, 464
Mansart, Jules Hardouin, 562
Manuel, Eugène, 74, 529
Marcel, Gabriel, 123, 125, 505, 533, 545, 549
Marchangy, Louis de, 389, 596
Margueritte, Paul, 616
Marie-Antoinette, regină a Franței, 72, 562
Marie-Thérèse d'Autriche, regină a Franței, 72
Marinetti, Filippo Tommaso, 510
Marino, Adrian, LXVIII
Marino sau Marini, Giambattista, 577
Maritain, Jacques, 506
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de, 147, 424
Marmontel, Jean-François, 12, 24, 25, 46, 394, 522, 587
Marsyas, 504
Martial, Marcus Valerius, 225
Martin, Sfîntul, 437, 438
Martin, Henri, 621
Martin du Gard, Maurice, XXXV, XLIV
Martineau, Henri, LI
Marx, Karl, XV, XXXVIII, 537
Massillon, Jean-Baptiste, 369, 445, 589
Massis, Henri, 506
Matisse, Henri, 184, 185
Mattei, D-na, XXVII
Mauclair, Camille (Camille Faust), 259, 261, 267, 268, 568, 570
Maupassant, Guy de, 131, 149, 161, 322, 453, 464, 469–471, 474, 475, 612
Maupertuis, Pierre-Louis Moreau de, 350, 585
Mauriac, François, 533, 619
Maurois, André, XI, LI, 533, 619
Maurras, Charles-Marie-Photius, VI, VIII, XXVI, XXXIII, XXXV,

XLI, XLIV—XLVI, LII, LXXI, 100, 110, 114, 494, 500, 501, 533, 542, 544, 548, 555, 613

Mazarin, Jules, 332, 581, 619

Méhul, Etienne Nicolas, 408, 602

Mendès, Catulle, 105, 477, 613

Mentré, François, 32, 190—199, 557

Mercier, Louis-Sébastien, 345, 386, 584, 595

Mercure de France (*Le*), XX, XXII, 105, 107—109, 118, 183, 393, 505, 541, 547, 622

Meredith, George, 570

Méri, 559

Mérimée, Prosper, 93, 94, 151, 171, 180, 400, 418, 445, 446, 452, 459, 470, 552, 555, 599, 603

Méritens, Louis, 590

Merrill, Stuart Fitzrandolph, 486, 616

Meyerson, Émile, 623

Michaux, Henri, 516, 625

Michel, Francisque, LI

Michelangelo Buonarrotti, 39, 99, 149, 431

Michelet, Jules, 35, 36, 48, 180, 446, 460, 555, 608

Mickiewicz, Adam, 446, 608

Mignet, François-Auguste-Marie, 93, 536

Mikhaël, Ephraïm, 486, 616

Mill, John Stuart, 10, 11, 14, 526

Millet, Jean François, 161, 553

Milton, John, 8, 364, 428, 587

Minerve Française (*La*), LXXI, 181, 555

Mirabeau, Honoré Gabriel Riqueti, 220

Mistral, Frédéric, IX, LI, LII, LXXV, 10, 80, 228, 232, 236, 390, 490, 515, 522, 587, 596, 619

Mockel, Albert, 259, 489, 568, 617

Mois du littérateur (*Le*) [rubrică în revista *Phalange*], XXIII, LXX

Molé, Louis-Mathieu de, 199, 369, 559, 589

Molènes, Paul de (Paul Gaschon), 92, 536

Molière (Jean-Baptiste Poquelin), LXXII, LXXIII, LXXV, 40, 41, 69, 73, 91, 172, 333, 334, 336, 337, 339, 340, 523, 532, 551, 552, 578, 579, 581, 583, 591, 606, 619

Mondor, Henri, L

Moniteur universel (*Le*) sau *Gazette Nationale*, 539, 592, 610, 621

Monnier, Henry-Bonaventure, 432—434, 437, 457, 555, 605

Montagné, Prosper, 170, 554

Montaigne, Michel Eyquem de, XIV, XXXIV, XLI, XLIII, XLIX, LIII, LXIII, LXVI, LXVII, LXXI, LXXV, LXXVI, 4, 8, 17—22, 29, 34, 48, 49, 100, 102, 116—118, 120, 169, 203, 206—208, 211, 225, 299, 307, 321, 346, 358, 361, 366, 419, 427, 505, 522, 538, 549, 619

Montégut, Emile, 506, 507, 621

Monteil, Alexis, 425, 604

Montespan, Françoise-Athénaïs de Rochechouart de, 334, 581, 582

Montesquieu, Charles-Louis de Secondat de la Brède et de, 299, 374, 522, 538

Montherlant, Henry Millon de, XXXIII, 496, 515, 533, 618
Monticelli, Adolphe, 479, 613
Moore, Thomas, 93
Morand, Paul, XI, 496, 516, 533, 618
Moréas, Jean, XXVI, XXXIII, 485, 542, 615, 616
Moreau, Jean-Victor, 375, 591
Moreau, Pierre, XLVII
Morhange, Pierre, 505, 620
Morhardt, Mathias, 106
Morice, Charles, XXVI, 105, 107, 541, 615
Morny, Charles-Auguste de, 454, 610
Mouchy, Nathalie de Laborde de Méréville de Noailles, *mai tirziu* de, 368, 372, 589
Mounier, Emmanuel, 545
Mozart, Wolfgang Amadeus, 619
Muhlfeld, Lucien, 110
Müller, Friedrich Max, 67, 528
Murat, Joachim, 369
Murger, Henri, 237, 457–458, 459, 461, 611
Muse française (La), 540
Musset, Alfred de, LIX, 9, 10, 98, 133, 153, 226, 228–230, 237, 238, 245, 248, 249, 252, 254, 319, 341, 397, 403, 412, 413, 417, 446, 452, 524, 528, 540, 563, 565, 599

N

Nantouillet, 579
Napoleon I, LXXVII, 143, 144, 311, 350, 351, 355, 356, 365, 369–371, 373, 375–377, 379, 381, 384, 388, 398, 405, 417, 430–432, 446, 447, 568, 575, 585, 588, 591, 592, 594, 600, 606, 608, 609
Napoleon III, 91, 331, 466, 467, 547, 579, 588, 602, 608, 610
National (Le), 402, 605
Nau, John-Antoine (Eugène-Léon-Édouard-Joseph Torquet), XXI
Necker, Jacques, LII, 374, 381, 584, 592
Necker, Suzanne n. Curchod, 373, 375, 598
Necker de Saussure, Albertine-Adrienne, 380, 389
Nero, Lucius Domitius N. Claudius, 245
Nerval, Gérard de, 452, 478, 552, 557, 606, 613
Ney, Michel, XLVII
Nicias, 331, 579
Nicole, Pierre, 544
Nietzsche, Friedrich, 54, 59, 87, 94, 228, 314, 526, 535, 537, 615, 619
Nisard, Jean-Marie-Napoléon-Désiré, XIII, LV, 26, 31, 37, 55, 81, 87, 97, 180, 226, 275, 336, 347, 348, 539, 609
Nizan, Paul, 505, 621
Noailles, Ana Brîncoveanu de, 207, 508, 561, 621
Nodier, Charles, X, 418, 599, 603
Noriac, Jules, 182
Noulet, Émilie, L
Nouvelle Revue, 259, 261
Nouvelle Revue Critique, 546
Nouvelle Revue Française (La), XI, XXII, XXIII, XXVII, XXXII,

XXXIII, XXXV, XLIII, XLVI, LII, LIV, LX, LXI, LXII, LXIV, LXX–LXXVII, 86, 111, 117–119, 121, 122, 504, 505, 542, 545, 548, 551, 574, 618–620, 622
Nouvelle Rive gauche (*La*), 541
Nouvelles de la République des Lettres, 96, 537, 539
Nouvelles littéraires (*Les*), LVIII, LXXIV, 619

O

Offenbach, Jacques, 442
Ohnet, Georges, 78, 179, 533
Olivier, 65–67, 72, 527
Ors, Eugenio d', 619
Ossian, 362, 390
Overbeck, Johann Friedrich, 156, 552
Ovidius, Publius O. Naso, 18
Owen, Robert, 607

P

Pailleron, Marie Louise, 547
Pâris, François de (le diacre Pâris), 608
Paris, Gaston, 390, 596
Paris Journal, 258
Parnasse Contemporain (*Le*), 477, 613
Pascal, Blaise, X, XLI, LXXIII, LXXVII, 13, 14, 20, 21, 29, 34, 35, 40, 49, 52, 97, 102, 113, 251, 295, 331, 332, 334, 360, 421, 523, 524, 539, 540, 558, 559, 578, 583, 619
Pascal, Jacqueline (sora Sainte-Euphémie), 540
Passerat, Jean, 588
Pater, Walter Horatio, 551
Paulhan, Jean, XLIII, LIV, LXXIX, 505, 542
Pavel, Apostolul, 3
Payen, J. Fernand, 20, 522
Payot, 525
Péguy, Charles, VII, XXI, XXXVIII, LIX, LXXVI, 119, 187, 494, 501, 548, 559, 609, 613, 618
Pellerin, Jean, 622
Pellisier, Georges, 313, 576
Perrault, Charles, XVIII
Persius, Aulus P. Flaccus, 225
Pétain, Philippe, 512, 623
Petit de Julleville, Louis, LV, 292
Petrarca, Francesco, 48, 271, 524
Petronius, Caius P. Arbiter, 322, 323
Phalange (*La*), IX, XI, XIX–XXIV, XXVI, XXVII, XXXIII, LIX, LXX, 551
Philippide, Alexandru, 563–567, 576
Philosophies 94, 505, 620
Picard, Raymond, LXV
Picasso, Pablo, 625
Picon, Gaëtan, L, LXVII, 541, 543
Pierre-Quint, Léon, 116, 121, 546
Pinard, Ernest, 323
Pindar, 174
Pirandello, Luigi, 493
Piron, Alexis, 393, 597
Pitagora, 550
Pithou, Pierre, 588
Planche, Gustave, 112, 543
Planet de la Faye, F., 450, 609

Platon, XIV, 8, 24, 48, 52–54, 135, 136, 156, 215, 217, 281, 283, 316, 428, 473, 524, 550, 553, 562, 593, 620

Pléiade (*La*), XX

Plume (*La*), XX, 105

Plutarh, 8, 20, 348

Poe, Edgar Allan, XLIII, 251, 614

Poincaré, Jules-Henri, 498

Polignac, Jules Armand de, 402, 597, 599, 600

Politzer, Georges, 505, 620

Pomairols, Charles de, 511, 622

Pompadour, Jeanne-Antoinette Poisson de, 611

Ponsard, François, 272, 273, 570

Ponson du Terrail, Pierre Alexis, 318, 577

Pontmartin, Armand Marie de, 92, 536

Poulet, Georges, 543

Pradier, James (Jean-Jacques), 297, 575

Presse (*La*), 601

Prévost, Jean, XI, 121, 496, 505, 548, 618, 619

Prévost d'Exiles, Antoine-François, 89, 172, 238, 456

Prévost-Paradol, Lucien Anatole, 450, 455, 609

Prodicos, 257, 567

Proudhon, Pierre-Joseph, X, 117, 187, 468, 547, 556

Proust, Marcel, V, XXI, XXV, XXXVI, XXXIX, XLVII, LII, LIII, LXI, LXIVI, LXVII, LXXI, LXXII, 119, 120, 122, 126, 185, 187, 188, 200–208, 287, 323, 347, 427, 441, 493, 494, 496, 524, 534, 546, 560–561, 618

Proust, Robert, 574

Psichari, Ernest, 198, 559

Pyrrhon, 521

Q

Quillard, Pierre, 487, 616

Quinault, Philippe, 236, 237, 565

Quincey, Thomas De (vezi : De Quincey, Thomas)

Quinet, Edgar, 446, 608

Quintilianus, Marcus Fabius, 95, 167, 537

Quotidienne (*La*), 597

R

Rabelais, François, LXXVII, 50, 80, 92, 147, 299, 321, 511, 521

Rachilde (Marguerite Eymery, M-me Alfred Vallette), XX

Racine, Jean, XX, LXXI, LXXV, LXXVI, 11, 13, 20, 25, 30, 35, 40, 50, 51, 53, 56, 66, 70, 71, 96, 99, 101, 133, 168, 172, 188, 196, 219, 230, 232, 236, 239, 244, 296, 297, 319, 329, 330, 332–340, 361, 364, 385–387, 394, 395, 414, 417–419, 479, 512, 521, 524, 528, 539, 543, 578, 580–583, 592, 595, 597, 602, 619

Ralea, Mihail, XXXVIII

Rambouillet, Catherine de Vivonne de, 560, 578
Ramuz, Charles Ferdinand, VII
Rancé, Armand-Jean Le Bouthillier de la Trappe, 371, 590
Rank, Otto, 527
Ranke, Leopold von, 194, 558
Rapin, Nicolas, 588
Raymond, Marcel, L, LV, LXVI
Raynouard, François-Juste-Marie, 390, 596
Réalisme (Le), 105, 459, 462, 611
Récamier, M-me (Jeanne-Françoise-Julie-Adélaide Bernard), 117, 371, 382, 383, 547, 590, 593
Régnier, Henri de, XXVI, LIX, 485, 487, 514, 542, 569, 615, 616
Remacle, Adrien, 106, 541, 616
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon Van Rijn), 161, 440
Renan, Joseph-Ernest, XVIII, LXXII LXXVI, 92, 116, 141, 198, 317, 351, 438, 448, 449, 451–455, 472, 473, 475, 500, 548, 559, 577, 585
Renaudot, Eusèbe, 582
Renoir, Auguste, 614
Renouvier, Charles, 191, 452, 455, 557
République des Lettre (La), 105, 547
République Française (La), 608
Restif sau Rétif de La Bretonne (Nicolas Edme Restif), 456, 458, 460, 611
Retté, Adolphe, 260, 261, 487, 568
Reverdy, Pierre, 516, 624
Revista Fundaţiilor, LXVIII
Revue Blanche (La), XX, 105, 18, 110, 119, 183, 184, 541, 542, 547, 568
Revue Contemporaine, 105, 106, 541
Revue Critique, 155
Revue Critique des Idées et des Livres, 342
Revue Critique des Livres Nouveaux, 583
Revue de la France (La), 114
Revue de Genève (La), LXXI, LXXIV, LXXV, 63
Revue de Paris (La), XVIII, XLII, LXXI, LXXIII–LXXVII, 114, 288, 292, 574, 596, 601
Revue des Deux Mondes (La), XIX, XX, 92, 107, 183, 184, 404, 458, 504, 536, 541, 543, 547, 549, 550, 594, 596, 600, 624
Revue des Idées, 108
Revue des Lettres et des Arts (La), 105
Revue du Monde Nouveau (La), 105
Revue Fantaisiste (La), 105
Revue Française, 532
Revue Française de Psychanalyse, 525
Revue Indépendante (La), 105, 107, 117, 547, 570
Revue Moderniste, 105
Revue Philosophique de la France et de l'étranger, 59
Revue Pittoresque, 556
Revue Universelle, LXXVII, 505
Revue Wagnérienne, 105, 484, 541, 615
Reyer, Louis Étienne Ernest, 318, 577
Reynold, Berthe, XXVII
Reynold, Frédéric Gonzague de, 252, 567

Ribot, Théodule, 59, 525
Ricard, Gustave, 241, 477, 565
Ricard, Xavier de, 477, 613
Richard, Jean-Pierre, 543
Richardson, Samuel, 380, 592, 595
Richelieu, Armand-Jean du Plessis de, 327, 328, 577, 578
Richepin, Jean, 67, 69, 71, 72, 527, 613
Rimbaud, Jean Nicolas Arthur, LIX, LXXII, 276, 281, 477–481, 509, 510, 514, 517, 613, 614
Rivarol (Antoine Rivaroli), 76, 79, 353, 531, 585
Rivière, Jacques, 119–121, 505, 510, 514, 542, 548
Roannais sau Roannez, Arthur Gouffier de, 198, 559
Robespierre, Maximilien de, 510
Rod, Édouard, 106, 187, 199, 542
Rodenbach, Georges, 487, 616
Roland d'Anjou, 63–67, 72, 527
Roland de la Platière, Jeanne-Manon Philipon, 602
Rolland, Romain, 137, 140, 149, 188, 198, 202, 557, 609, 624
Rollinat, Maurice, 10, 522, 613
Romains, Jules (Louis Farigoule), 508, 509, 515, 516, 621, 622
Ronsard, Pierre de, XI, LIX, 35, 337–339, 400, 483, 523, 530, 582, 583
Rops, Daniel, 614
Roques, Mario, 596
Rosny, Joseph Henri Boex (Rosny aîné), 616
Rosny, Séraphin Justin Boex (Rosny jeune), 616
Rossini, Gioacchino, 419
Rostand, Edmond, 273, 571
Rotrou, Jean de, 578
Rouget de Lisle, Claude Joseph, IX
Roumanille, Joseph, 10, 522
Rousseau, Jean-Jacques, XLI, XLIX, LII, 31, 32, 35, 49, 148, 246, 264, 291, 297, 299, 302, 335 350, 351, 353, 355, 361, 362, 369, 371, 376, 385, 386, 394, 412, 413, 445, 524, 532, 565, 584, 585, 589, 592, 597, 599
Rousseau le Douanier, Henry, 187, 557
Royer-Collard, Pierre-Paul, 113, 415, 544, 603
Royère, Jean, XI, XIX–XXII, XXVI, XXVII, LIX, 551
Rubens, Petrus Paulus, LXXIII, 470
Rudler, Gustave, 63, 527
Ruskin, John, XXXVIII
Ruyters, André, 118

S

Sabatier, Apollonie (Aglaé-Joséphine Savatier), 238–242, 252
Sablé, Madeleine de Souvré de, 48, 539, 578
Sachs, H., 527
Sacy, Louis-Isaac Lemaistre de (vezi : Lemaistre de Sacy, Isaac-Louis)
Sade, Jean François-Paul-Aldance, 48, 524
Sadoveanu, Mihail, XXXVIII

Saint-Amand, Marc-Antoine de Gérard de, 225, 332, 334, 579, 580

Saint-Cyran, Jean Duvergier de Hauranne de, 274, 571, 583

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, XI, XXIV, XLVII, XLVIII, XLIX, LIII, LV, LXIII, LXV, LXVII, LXXIII, LXXIV, LXXVII, 4, 9, 12, 13, 18, 20, 23, 27, 29, 32—34, 36, 37, 47—50, 52, 54, 55, 72, 75—80, 82, 83, 86—88, 92, 93, 95, 97—100, 103, 104, 108, 113, 116—118, 121, 174, 179, 180, 197, 198, 264, 273, 275, 313, 321, 340—342, 345, 358, 361, 364, 371, 372, 389, 391, 393, 397, 402—404, 406, 407, 417, 426, 437, 439, 446—455, 459, 460, 506, 521, 524, 531, 534, 536, 537, 539—542, 546, 547, 555, 570, 580, 583, 590, 592, 594, 596, 597, 599, 601, 609, 610, 621

Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis de, 341, 583

Saint-Exupéry, Antoine de, LXI

Saint-John Perse (Marie-René-Alexis Saint-Léger), 515, 624

Saint-Marc Girardin (Marc Girardin), 79, 533

Saint-Martin, Louis-Claude de, 358, 586

Saintsbury, George Edward Bateman, 22, 74, 523, 530

Saint-Simon, Claude-Henri de Rouvroy, de, 441, 450, 607

Saint-Simon, Louis de Rouvroy de, LIII, LXXIII, 4, 42, 90, 203—206, 302, 338, 347, 359, 417, 441, 443, 529, 561, 581, 607

Saint-Victor, Paul Bins de, 79, 80, 533

Salmon, André, 516, 624

Samain, Albert, 486, 616

Sand, George (Armandine-Lucie-Aurore Dupin Dudevant), 314, 380, 397, 400, 403, 447, 452, 456, 495, 553, 599

Sapeck, 251

Sapho, 383, 592

Sarcey, Francisque, 77, 112, 167, 393, 455, 532, 609

Sardou, Victorien, 171, 554

Sarrazin, Gabriel, 106

Sartre, Jean-Paul, LI, LXI, LXVI, 543, 621

Satire Ménippée (*La*), [operă colectivă, sec. XVI], 365, 588

Saurat, Denis, 504

Scarron, Paul, 524, 559, 578

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 62

Scherer, Edmond Henri Adolphe, 36, 93, 506, 536, 543, 599

Schiller, Johann Christoph Friedrich von, 133, 377, 378, 388, 516

Schlegel, August Wilhelm von, 377, 379, 386, 388, 389, 595, 596

Schlegel, Friedrich von, 595

Schlésinger, Elisa n. Foucault, 572

Schlumberger, Jean, 118, 119, 121, 547, 548

Schopenhauer, Arthur, 59, 62, 93, 134, 251, 268, 282, 314, 317, 451, 486, 525, 542

Schuré, Édouard, 615

Schwob, René, 116, 121, 546

Scott, Walter, 133, 150, 151, 170, 390, 425, 426, 444, 553, 596
Scribe, Eugène, 400
Scudéry, Madeleine de, 147, 539, 551, 578, 580
Sebastian, Mihail, LXVIII
Seignobos, Charles, 192, 558
Seillière, Ernest, 31, 34, 524
Seippel, Paul, 162
Senancour, Étienne Pivert de, 408, 585
Sévigné, Marie de Rabutin Chantal de, 76, 79, 332, 347, 531, 578, 580
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper of, 522
Shakespeare, William, LXXI, 26, 42, 44—46, 80, 138, 196, 297, 321, 378, 387, 392, 411, 417—419, 443, 528, 534, 540, 592, 595, 602
Shelley, Percy Bysshe, 174
Signoret, Emmanuel, 487, 489, 616
Silvestre, Armand, 613
Simon, Richard, 21, 523
Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 35, 388—390, 584, 596
Socrate, 6—8, 10, 11, 53, 138, 211, 215, 216, 247, 524, 550, 551, 561
Soirées de Médan (*Les*), 469, 471, 483, 542, 612
Solomon, rege al Israelului, 66, 527
Sorel, Albert, 375, 590
Sorel, Georges, XXXVIII, 494, 501, 502, 618
Souday, Paul, 112—114, 428, 543—545, 620
Soulary, Joseph-Marie (Josephin), 232, 564
Souza, Robert de, XXII, 486, 616
Spectateur du Nord (*Le*), 385, 592, 594
Spencer, Herbert, XLIII, LXXI, 27, 216
Spinoza, Baruch, 218
Staël, Albertine de, 593
Staël-Holstein, Anne Louise Germaine de Necker de, LXX, LXVI, 35, 36, 75, 350, 352, 353, 355, 373—384, 385, 388, 389, 396, 405, 406, 415, 524, 531, 532, 546, 584, 590—594, 595, 596
Stanislavski (Konstantin Sergheievici Alexeiev), 548
Stendhal (Henri Beyle), XLII, L, LI, LXXIII, LXXV, LXXVI, 11, 40—42, 90, 93, 94, 104, 109, 132—134, 145, 153, 174, 196, 239, 247, 313, 321, 378, 382, 408, 415—424, 430, 443, 445, 450, 460, 542, 548—550, 592, 602, 603, 619, 620
Sterne, L., 151
Stesihoros, 174
Stevenson, Robert Lewis, 93
Stock, 546
Stupfer, Philippe Albert, 387, 595
Suarès, André (Félix André Yves Scantrel), 504, 619
Sue, Eugène, 35, 133, 174, 403, 456, 552, 601
Sully-Prudhomme (René-François-Armand Prudhomme), 9, 453, 484, 488, 613, 615
Supervielle, Jules, 516, 625
Swedenborg, Emanuel, 437, 438, 606
Swift, Jonathan 247
Symboliste (*Le*), XX, 105, 615
Symons, Arthur, 260

T

Table ronde (La), 620
Tâches d'encre, 105
Tacitus, Publius Cornelius, 18, 588
Taine, Hippolyte-Adolphe, LIII, LXVI, LXVIII, LXXII, 3, 4, 9, 31, 35—37, 40—43, 56, 79, 84, 86, 91, 103, 106, 107, 122, 131—136, 138—141, 149, 151, 170, 174, 302, 312, 348, 415, 420, 435, 437, 439, 443, 448—455, 465, 468, 472, 473, 475, 500, 505, 506, 531, 534, 548—550, 553, 559, 575, 603, 609
Talleyrand-Périgord, Charles Maurice de, 315, 434, 446, 447, 575, 606, 609
Tarde, Gabriel 191, 557
Tasso, Torquato, 337, 582
Temps (Le), 111, 112, 391, 539, 543, 620
Tennyson, Alfred, 271
Teocrit, 225, 597
Teofrast, 40
Tharaud, Jean (Charles), 532
Tharaud, Jérôme (Ernest), 78, 532
Thérive, André (Roger Puthoste), 505, 620
Theuriet, André, 613
Thibaudet, Albert, V—XXXVI, XXXIX—LXVIII, LXIX—LXXVII, LXXVIII—LXXX, 155, 287, 504, 505, 522, 525, 529, 533, 535, 536, 538, 541—545, 549, 555, 556, 568, 570, 572, 574, 576, 593, 595, 596, 598, 601, 603, 606, 609, 612, 613, 617, 619, 620
Thiers, Adolphe, 434, 594, 605
Thomas, Albert, LXXVI
Thucydide, XXXIV, LVI, LXXI
Thulié, H., 611
Thyébaut, 313
Tisias, 167, 554
Titus Livius, 170
Tiziano Vecellio *sau* Vecelli, 470
Tocqueville, Alexis-Charles Clérel de, 356, 452, 586
Tolstoi, Lev Nikolaevici, XXXVIII, 131, 142, 144, 147, 149, 171—173, 619
Toma din Aquino, 393, 598, 619
Toulet, Paul-Jean, 511, 622
Touquet, 406
Tourneux, Jean-Maurice, 599
Tressan, Louis Elisabeth de la Vergne de, 21, 523
Truc, Gonzague, 181—189, 555
Turgheniev, Ivan Sergheevici, 119, 144, 149, 548, 552

U

Unamuno, Miguel de, 293, 575
Urfé, Honoré d', 346, 584

V

Vacquerie, Auguste, 101, 540
Valéry, Paul, V, XI, XXI, XXV—XXVII, XXIX--XXXIV, XXXVI, XLII, L, LII, LXVI — XVIII, LXXII, LXXIV, 44, 45, 114, 200—202, 265, 267—269, 278, 280, 487—489, 494, 512—516, 529, 532, 533, 543, 544, 570, 617, 619, 620, 623
Vallès, Jules, XLIX
Vallette, Alfred, XX

Van Bever, Adolphe, 259
Vandérem, Fernand, 74, 75, 83, 113, 114, 529, 544
Van Dyck, Antoon, 470
Van Lerberghe, Charles, 489, 617
Vega, Garcilaso de la, 587
Vendredi, 620
Verhaeren, Émile, XXVII, 489, 509, 617
Verlaine, Paul, XXV—XXVII, LIX, 179, 185, 262, 268, 276, 277, 453, 477—481, 483, 487, 509, 514, 541, 568, 570, 613—616
Véron, Louis-Désiré, 403, 601
Veronese, Paolo (Paolo Caliari), 470
Vertot, René de, 367, 588
Vespasianus, Titus Flavius, 588
Viața Românească, LXVIII
Viélé-Griffin, Francis, XXVII, 184, 487, 489, 509, 514, 569, 617
Vie Parisienne (*La*), 450, 609
Vignet,
Vignier, Ch., 615
Vigny, Alfred-Victor de, 81, 140, 223, 226, 234, 246, 252, 253, 314, 403, 413, 446, 456, 487, 553, 563, 568, 599, 600
Vildrac, Charles (Charles Messager), 508, 509, 621, 622
Villèle, Joseph de, 96, 366, 538, 588
Villemain, Abel-François, 75, 79, 82, 84, 93, 96, 389, 395, 399, 402, 403, 454, 531, 538, 610
Villemessant, Jean Cartier de, 463
Villers, Charles de, 378, 386, 592
Villiers de l'Isle Adam, Philippe-Auguste de, XXV, 8, 266, 521, 541, 613, 614, 617
Villon, François, LII, 576, 619
Vincent de Paul, 274, 571
Vinet, Alexandre Rodolphe, 36, 117, 536, 546
Virgilius, Publius V. Maro, 17, 18, 22, 30, 82, 168, 224, 232, 319, 336, 339, 361, 365, 583
Vitet, Louis, 93, 536
Vitruvius, Marcus V. Pollio, 298, 575
Vivonne, Catherine de (vezi : Rambouillet, Catherine de Vivonne de)
Vivonne, Louis Victor de Rochechouart de Mortemart de, 332, 579, 581
Vodoz, 63—69, 71
Vogue (*La*), XX, 105, 486, 541, 547, 615
Vogüé, Eugène Melchior de, 131, 147, 158, 184, 199, 549, 550
Voiture, Vincent, 200, 560, 578
Voltaire (François-Marie Arouet), LIII, LXXIV, 4, 13, 17, 20, 21, 28, 29, 75, 77, 90, 95—98, 101, 139, 147, 148, 151, 153, 172, 196, 205, 226, 247, 299, 311, 339, 341, 361, 370, 376, 377, 385, 391—395, 406, 416, 438, 446, 523, 531, 534, 537, 539, 544, 582, 597, 607, 619
Vulpescu, Romulus, 576

W

Wagner, Richard, 272, 278, 484, 571, 615, 619
Wallonie (*La*), XX, 105, 541, 568, 617

Warens, Louise-Eléonore de La Tour du Pil de, 371, 589
Washington, George, 375, 591
Weill, René (vezi : Romain Coolus)
Weiss, Jean-Jacques, 437, 439, 455, 606
Wellek, René, LXVI, LXVII
Werner, Zacharias, 374, 592
Wieland, Christoph-Martin, 378, 592
Wilde, Oscar Fingall O'Flahertie Wills, 86
Witt, Cornélis-Henri de, 104
Woolf, Virginia, XXXIX
Wyzewa, Teodor (Teodor de Wyzewski), 105, 107, 541

X

Xenophon, 553, 567

Z

Zenon, 45, 280
Zoil, 53
Zola, Émile, VI, L, LXXVII, 93 103, 104, 108, 122, 140, 170, 313, 322, 451, 453, 454, 464–471, 474, 475, 495, 524, 577, 603, 612, 613

Cuprins

O prezenţă dintr-un timp regăsit V
Cronologie LXIX
Notă asupra ediţiei LXXVIII

FIZIOLOGIA CRITICII, 1930

Judecată şi gust 3
Construcţia în critică 19
Creaţia în critică 39

REFLECŢII DESPRE CRITICA

Psihanaliză şi critică 59
Cele trei critici 74
Critica franceză şi critica germană 86
Cuvinte despre critică 95
Critica de susţinere 103
Retragerea criticii universitare 111
Despre critica gidiană 116
Atenţie la unic ! 123

REFLECŢII DESPRE ROMAN

Estetica romanului 131
Simbolism şi roman 155
Compoziţia în roman 164

REFLECŢII DESPRE LITERATURA

Discuţie despre modern 179
Ideea de generaţie 190
Marcel Proust şi tradiţia franceză 200

BERGSONISMUL, 1923

Prefaţă 211

INTERIOARE, 1924

Baudelaire 223

POEZIA LUI STÉPHANE MALLARMÉ
ediția definitivă 1926

Influența lui Mallarmé 257
Locul lui Mallarmé 272

GUSTAVE FLAUBERT
ediție definitivă 1935

Laboratorul lui Flaubert 287
Concluzie 313

BOILEAU

Boileau 327

ISTORIA LITERATURII FRANCEZE
DE LA 1789 PÎNĂ ÎN ZILELE NOASTRE

Prefață 345
Generația de la 1789 350
Chateaubriand 355
Doamna de Staël 373
Romantica 385
Nașterea criticii literare 391
Generația de la 1820 397
Romantismul 408
Stendhal 415
Balzac 425
Generația de la 1850 446
Realismul 456
Document uman și mișcare naturalistă 464
Generația de la 1885 472
Disidenții 477
Simbolismul 483
Generația de la 1914 491
Ideile 500
Poezia 508

Note 519
Indice 627

Redactor responsabil : SORIN MĂRCULESCU
Tehnoredactor : AUREL BUCUR

Dat la cules 05.09.1966. *Bun de tipar* 26.11.1966.
Apărut 1966. *Tiraj* 8160. *Broşate* 6080. *Legate* 2080.
Hîrtie tipar înalt A satinat de 63 g/m^2. *Format*
610.x860/16. *Coli ed.* 38,70. *Coli tipar* 46 *A. nr.*
12.497. C.Z. *pentru bibliotecile mari* 84 C.Z.
pentru bibliotecile mici 84—95 = R

Întreprinderea Poligrafică „Informaţia“ Bucureştiului‘, str. Brezoianu, nr. 23—25, Bucureşti,
R. S. România, comanda nr. 323

Albert Thibaudet — Despre el însuşi: „Un burgund cam molatec, olecuţă răutăcios altfel, cu un aer de vulgaritate, critic literar de profesie, care umblă printre cărţi cu mintea aşezată şi cu epicureismul activ al unui podgorean în via lui, al unui degustător cu ceaşca de argint printre butoaiele cu vin“.

100024121303358
2-C

LEI 22,50